
BACHELORARBEIT

Herr
Nicky Chee-Hoi Wong

**Eine Legende führt Regie –
Clint Eastwood und seine Art
des Filmmachens**

2012

BACHELORARBEIT

Eine Legende führt Regie – Clint Eastwood und seine Art des Filmemachens

Autor:
Herr Nicky Chee-Hoi Wong

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF09w1-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Christian Maintz

Einreichung:
Lübeck, 23.07.2012

BACHELOR THESIS

A legend is directing – Clint Eastwood and his way of making movies

author:

Mr. Nicky Chee-Hoi Wong

course of studies:

film and television

seminar group:

FF09w1-B

first examiner:

Professor Peter Gottschalk

second examiner:

Christian Maintz

submission:

Lübeck, 23.07.2012

Bibliografische Angaben

Wong, Nicky Chee-Hoi:

Eine Legende führt Regie – Clint Eastwood und seine Art des Filmemachens

A legend is directing – Clint Eastwood and his way of making movies

91 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Referat

Clint Eastwood wurde als Schauspieler bekannt und wird als Regisseur in Erinnerung bleiben. Geprägt von Klischees und Geniestreichs zählen seine Filme zu den beliebtesten und erfolgreichsten Filmen aller Zeiten. Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung seiner Regiearbeit und soll dem Leser die Besonderheit seiner Filme nahebringen. Als Nachschlagewerk soll sie ferner dazu dienen, Eastwoods Filme chronologisch und analytisch zu präsentieren. Die Faszination, die von dem Regisseur ausgeht, betrifft sowohl junges Publikum als auch Interessierte, die bereits *Zwei glorreiche Halunken* im Kino sahen. Eines zeichnet ihn insbesondere heute aus: Kreativität im Alter.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	7
2 Einflüsse und Vorbilder... ..	8
2.1 Sergio Leone	8
2.2 Don Siegel	10
3 Von <i>Sadistico</i> bis <i>Der Texaner</i>... ..	14
3.1 Auf eigenen Beinen	14
4 Experimente, Träume und Klamauk... ..	26
4.1 Übertreibungen als Stilmittel.....	26
4.2 Der erste Musikfilm	32
4.3 Eastwood und Religion	36
4.4 Das Ende von Dirty Harry	38
5 Zwischen Meisterwerken und Vorhersehbarkeiten... ..	45
5.1 Das erste Denkmal	45
5.2 Eine Serie der Vorhersehbarkeiten	52
6 Das Spätwerk.....	62
6.1 Wie ein guter Wein	62
6.2 Ode an den einsamen Reiter.....	74
6.3 Von der Historie ins Jenseits und zurück	76
7 Fazit... ..	82
Literaturverzeichnis	VII
Eigenständigkeitserklärung	XIV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Plakat von <i>Zwei glorreiche Halunken</i>	9
Abbildung 2: Eastwood als Inspektor Callahan.....	10
Abbildung 3: Halb geleuchtetes Gesicht in <i>Dirty Harry</i>	13
Abbildung 4: Ein ungewöhnlich romantisches Bild	15
Abbildung 5: Bruch mit dem Leone-Katalog	18
Abbildung 6: Amerikanische Nacht in <i>Ein Fremder ohne Namen</i>	20
Abbildung 7: Back light in <i>Der Texaner</i>	21
Abbildung 8: Plakat von <i>Der Mann, der niemals aufgibt</i>	26
Abbildung 9: Bronco Billy als Zusammenführer	28
Abbildung 10: Weitwinkel mit Türspioncharakter	30
Abbildung 11: Kommerz mit Schnauzer und Brille.....	31
Abbildung 12: Ein Spruch mit Kultcharakter	34
Abbildung 13: Callahan bekommt Heiligenschein.....	35
Abbildung 14: Dämonische Reiter aus <i>Pale Rider</i>	37
Abbildung 15: Harte, lange Schatten erinnern ans Film noir-Genre	41
Abbildung 16: Herbstliche Farbpalette in <i>Erbarmungslos</i>	45
Abbildung 17: Gestorben wird dreckig	46
Abbildung 18: Mörder Haynes als Ersatzvater.....	49
Abbildung 19: Kincaid als Sinnbild für Abenteuerlust	50
Abbildung 20: Plansequenz von 4:40 Minuten.....	52
Abbildung 21: Eastwood als Meisterdieb Whitney	53
Abbildung 22: Kevin Spacey mit falschem Schnurrbart	54
Abbildung 23: Hoffnung und Verzweiflung in einem Bild	56
Abbildung 24: Akzeptanz des Alters durch Herzinfarkt.....	58
Abbildung 25: Selbst das Weltall ist ausgeleuchtet	60
Abbildung 26: Kreuz als Bestätigung der Tötung.....	63
Abbildung 27: Das Herlaufen vor der Kamera als Konstante in Eastwoods Filmen	65
Abbildung 28: Dämonische Fratze lässt Böses erahnen	66
Abbildung 29: Gesättigt und ausgeleuchtet auf Anleihentournee	68
Abbildung 30: Geradezu schwarz-weiß in der Schlacht	69
Abbildung 31: Hervorstechende Bildteile wie Lippen.....	71
Abbildung 32: Aufsichtige Totale verdeutlicht Einsamkeit	72
Abbildung 33: Drohung in die subjektive Kamera	75
Abbildung 34: Spielbergsche Bilder uns Jenseits	79
Abbildung 35: Halb geleuchtete Gesichter verleihen etwas Geheimnisvolles	80

1. Einleitung

Zunächst als gefeierter Schauspieler mit Weltstarformat schaffte es Clint Eastwood, sich als Regisseur zu etablieren und darüber hinaus noch erfolgreicher als sein. Bis dato führte er bei 32 Spielfilmen Regie und ist damit auch im hohen Alter nicht nur einer der tüchtigsten, sondern auch einer der bekanntesten Filmemacher unserer Zeit. Dabei waren die Menschen zu Beginn nur vom Schauspieler Eastwood fasziniert. Sein Sinn für Gerechtigkeit und dessen brachiale Umsetzung kamen beim Publikum während politischen Krisen und Kriegen gut an. Erst mit *Der Texaner* von 1976, der bereits seine fünfte Regiearbeit war, erkannten auch die Kritiker, dass in dem Genre-Schauspieler ein anspruchsvoller Regisseur steckt. Während einer Schaffenskrise Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger Jahre drohte ihm ein ähnliches Schicksal wie Burt Reynolds oder Charles Bronson. Sechs Filme hintereinander waren an der Kinokasse ein Desaster. Es war an der Zeit, sich ein Denkmal zu setzen, was er mit *Erbarmungslos* erreichte. Der Film schloss stellvertretend für ganz Hollywood mit dem Westerngenre ab, welches bis heute in keiner erwähnenswerten Form wieder aufgetaucht ist. Nach einer schwachen Phase, die von Vorhersehbarkeit und Klischees erfüllt war, eröffnete Eastwood mit *Mystic River* sein Spätwerk, das einen Großteil seines Vermächtnisses ausmachen wird. Fortan von einem entsättigten Look geprägt, waren seine Filme allesamt erfolgreich und qualitativ anspruchsvoll.

Unter seiner Regieführung konnten insgesamt zwölf Oscars gewonnen werden, darunter für Klassiker wie *Million Dollar Baby* und *Letters From Iwo Jima*. Während Eastwood noch in den Sechszigern und Siebzigern als Prototyp des einsamen Reiters und Revolverhelden bekannt war, lässt es sich heute nicht mehr sagen, was seine Filme ausmachen. Zu viele Genres und Themen hat er in seiner Laufbahn behandelt. Dennoch lässt sich in der Inszenierung ein typisches Eastwoodmuster erkennen.

Welche Entwicklung seine Filme mit der Zeit genommen haben, soll hier aufgezeigt werden. Es wird explizit auf die Unterschiede und Konstanten in seinen Filmen eingegangen. Zudem werden die Filme einzeln für sich analysiert, um den Filmemacher Eastwood greifbarer zu machen. Insbesondere wird dabei die Kameraarbeit aufgezeigt, aber auch die Art seiner Schauspielführung sowie der dramaturgische Aufbau seiner Filme wird behandelt. Um detailliert vergleichen zu können, wird chronologisch jeder Film aufgeführt und analysiert. Begonnen wird jedoch mit zwei Regisseuren, die großen Einfluss auf Eastwoods Arbeit hatten und ihn nachhaltig prägten.

2. Einflüsse und Vorbilder

2.1 Sergio Leone

Bevor Sergio Leone die Dollartrilogie anging, hatte er nur einen Film gemacht: *Der Koloss von Rhodos*. Christian Huber nennt Leones Debütfilm einen „eher mittelmäßigen Eintrag ins Sandalenfilmgenre“.¹ Folglich war Leone kein besonderer Regisseur, um dessen Zusammenarbeit sich die Schauspieler prügeln. Eastwood sah das ähnlich. Aufgrund eines Vertrags mit der Fernsehserie *Rawhide – Tausend Meilen Staub* war es ihm nicht gestattet, Filme in den USA zu drehen. Da *Für eine Handvoll Dollar* jedoch eine italienische Produktion war und in Spanien gedreht wurde, konnte er die Rolle des Revolverhelden Joe annehmen. Er erwartete keinen großen Erfolg des Films - im Gegenteil. Der Film würde mit ziemlicher Sicherheit ein Flop werden. Aber Eastwood bekam die Gelegenheit, Italien und Spanien zu sehen, weshalb er die Rolle annahm und „das Beste draus machte“.²

Eastwood konnte kein Italienisch, Leone kein Englisch. Am Set konnten in Wahrheit die wenigsten Englisch sprechen. Sogar die Schauspieler sprachen in ihrer Muttersprache. Marianne Koch sprach Deutsch, Gian Maria Volonté Italienisch und Eastwood eben Englisch. Es stand zu einem sehr frühen Zeitpunkt bereits fest, dass der Film nachsynchronisiert werden würde. Die Folgen dieser Sprachbarriere zwischen Schauspieler und Regisseur waren Freiheiten für beide Seiten. Leone konnte nur sehr wenig Anweisungen geben, weil er sich ungern übersetzen ließ. Dadurch hatten Eastwood, Wallach und Van Cleef schauspielerische Freiheiten. Sie sprachen sich untereinander ab und spielten ihr Spiel.

Eli Wallach, der in *Zwei glorreichen Halunken* den goldgierigen Tuco spielte, erzählte in einem Interview, dass die Szene, in der er sich in einem Waffenladen einen neuen Revolver aussuchte, komplett improvisiert war. Wallach hatte keine Ahnung von Waffen und Leone sagte ihm einfach, er solle tun, was er wolle. Anweisungen gab Leone selten über einen Dolmetscher, sondern machte selbst vor, wie er es gerne hätte. Doch er fühlte sich dabei recht lächerlich, weil er ein eher kleiner, fülliger Italiener war, der einen Cowboy nachmachen wollte, so dass er auf diese Methode selten zurückgriff.³

Was die Schauspielführung anging, war Leone also jemand, der seinen Schauspielern viele Freiräume gab und ihnen vertraute. Eine Art der Schauspielführung, die Eastwood langfristig geprägt hat.

Alles andere war bei Leone zu hundert Prozent durchdacht und geplant. Er wusste von Anfang an, wie eine Einstellung aussehen sollte, arbeitete nie mit einem Drehbuch oder Notizen, weil er den fertigen Film bereits im Kopf hatte.⁴ Auch ein vertrautes Team hatte dazu beigetragen. Die Kameramänner Tonino Delli Colli und Massimo Dallamano

¹ vgl. Wikipedia.de, Koloss von Rhodos, 2012

² vgl. Interview Eastwood, Für ein paar Wochen in Spanien, 2005

³ vgl. Leones Western, Dokumentation, 2004

⁴ vgl. Interview Eastwood, Für ein paar Wochen mehr, 2005

arbeiteten nicht nur während der Dollartrilogie für Leone, sondern auch für seine späteren Filme *Spiel mir das Lied von Tod* und *Es war einmal in Amerika*. Die Musik zu seinen Filmen wurde stets von Ennio Morricone geschrieben und Carlo Simi war für drei Leone-Western für das Kostüm und die Ausstattung zuständig. Leone wusste also ein kompetentes Team um sich herum, dem er vertrauen konnte. Eastwood versammelte später mit seiner Produktionsfirma Malpaso ebenfalls Menschen um sich, die mitunter für jeden seiner Filme gearbeitet haben wie z.B. Buddy van Horn, der bei Eastwoods zweiter Regiearbeit *Ein Fremder ohne Namen* 1973 Stuntkoordinator war und auch bei *J. Edgar* von 2011 eben diese Funktion ausübte.



Abb. 1: Plakat von Zwei Glorreiche Halunken

Im Umgang mit seinem Team hat der Regisseur Eastwood also viel von Sergio Leone lernen können. Bezüglich der Inszenierung sieht es da etwas anders aus. Leone war ein Fan von langen Einstellungen und Sequenzen. Er liebte das Weitwinkelobjektiv und Panoramaaufnahmen der Landschaft. Gleichzeitig nutzte er oft große Einstellungen der Gesichter oder sogar nur der Augen. Häufig kombinierte er diese beiden Einstellungen. Die hellen Sonnenstrahlen ermöglichten ihm zudem

eine geradezu perfekte Tiefenschärfe, da die Kamerablende weit geschlossen sein musste, damit die Bilder nicht ausbrennen, also zu hell würden. Die Einstellungen mit Gesichtern im Vordergrund und der Landschaft im Hintergrund sind bei Leone keine Reaktionsaufnahmen mehr, sie wurden vielmehr künstlerische Bilder, die in sich eine eigene Geschichte beherbergen.⁵

Außerdem ist es in Leones Filmen offensichtlich, dass die Charaktere Prototypen darstellen, wenn auch eine Art von neuen Prototypen. Der Eastwood-Charakter ist der mutige, selbstsichere Revolverheld, der nie sein Ziel verfehlt und für den es herablassend und eine Form von Schwäche ist, wenn er sich verliebt. Eli Wallachs Charakter Tuco ist ein etwas lustig anzuschauender Hitzkopf, der stets die persönliche Hölle zu durchleben hat, ehe er seine Belohnung erhält. Gian Maria Volontés Charakter ist das pure Böse, fähig Frauen und Kinder zu töten, wenn er seinem Feind damit zusetzen kann.

Das sind Wege einer Inszenierung, die Eastwood nicht zusagten. Er mochte lieber charakterbezogene Filme, die in einem kleineren, persönlicheren Rahmen spielen. Über Leone sagte Eastwood einmal: „Ich hatte das Gefühl, er wollte David Lean sein.“⁶ Lean, der seinerzeit Filme wie *Lawrence von Arabien* oder *Doktor Shiwago* drehte,

⁵ vgl. Interview Eastwood, Für ein paar Wochen in Spanien, 2005

⁶ vgl. Leones Western, Dokumentation, 2004

hatte ebenfalls einen Hang zu imposanten, pompösen Stoffen. Kaum ein Film von Leone dauert unter 150 Minuten. Für Eastwood ist das keine Motivation, kein Anreiz. Doch nicht alles war für Eastwood eine unschöne oder gar hässliche Einstellung. Viele Elemente, die charakteristisch für Leone waren, finden sich in Eastwoods Filmen wieder. *Zwei glorreichen Halunken* beispielsweise kommt die ersten zehneinhalb Minuten ohne Dialog aus. Außerdem fängt Leone immer mit einer Panoramatotalen an und gibt seinen Protagonisten stets einen großen, unmissverständlichen Auftritt, besonders deutlich in *Zwei glorreichen Halunken*, wo den drei Helden sogar ein Standbild mit Titel (der Gute, der Böse und der Brutale) gewidmet wird. Diese Punkte lassen sich größtenteils auf Eastwoods Filme übertragen. *Ein Fremder ohne Namen* braucht acht Minuten, bis das erste Wort fällt. Beginnend mit einer Totalen am Horizont hat der namenlose Rächer einen starken Auftritt, der ohne Zweifel deutlich macht, wer die Hauptrolle spielen wird.

Leone war ein Mann, dem das Visuelle am wichtigsten war. Das zeigt sich auch in seinem Casting. Selbst Statisten, die im Film nur wenige Sekunden zu sehen sind (u.a. weil sie dann erschossen werden), haben die markantesten Gesichter mit schiefen Zähnen oder sie haben gar keine Beine mehr. Individuen, die nicht aus der Traumfabrik Hollywoods kommen, sondern denen man ansieht, dass sie Leid und Elend erlebt haben.

Es lässt sich erahnen, wie wichtig die Besetzung der Hauptrollen für Leone gewesen sein muss. Er brauchte hochklassige Schauspieler, die eigenständig und ohne viele Anweisungen arbeiten konnten, so dass sich der Regisseur auf das Bild konzentrieren konnte.

2.2 Don Siegel

Eastwood und Siegel drehten fünf Filme miteinander: drei Polizeifilme, einen Western und einen Spätwestern zur Zeit des Bürgerkriegs, darunter der Klassiker *Dirty Harry* und *Flucht von Alcatraz*. Alle Filme haben einen besonderen Stil, der typisch für die 70er Jahre und Siegel war. Sie starten mit einer Totalen, häufig einem Helikopterflug, um den Ort des Geschehens festzulegen. Bei *Flucht von Alcatraz* wird das riesige Gefängnis vor der Küste San Franciscos gezeigt, bei *Coogans großer Bluff* die Wüste von Arizona, wo Eastwoods Charakter als Deputy Sheriff einen flüchtigen Indianer sucht. Kameramann bei *Dirty Harry*, *Flucht von Alcatraz* sowie *Betrogen* war Bruce Surtees, bei *Coogans großer Bluff* und *Ein Fressen für die Geier* war dessen Vater Robert Surtees, der schon *Ben Hur* und *Der Clou* fotografierte, zuständig. Siegel war ein Mann der Gewohnheiten, jemand, der Vertrauen in seine Crew hatte und



Abb. 2: Eastwood als Inspektor Callahan

suchte. Kameramann bei *Dirty Harry*, *Flucht von Alcatraz* sowie *Betrogen* war Bruce Surtees, bei *Coogans großer Bluff* und *Ein Fressen für die Geier* war dessen Vater Robert Surtees, der schon *Ben Hur* und *Der Clou* fotografierte, zuständig. Siegel war ein Mann der Gewohnheiten, jemand, der Vertrauen in seine Crew hatte und

deswegen keinen Grund sah, etwas daran zu ändern. Die Surtees' folgten ebenfalls einer Gewohnheit: der des dunklen Bildes. Sie legten den Grundstein für einen Filmlook, den Eastwood später perfektionieren sollte. Die Bilder waren stets eher zu dunkel, die Gesichter verschwanden zur Hälfte im Schatten. Lediglich eine non-diegetische Lichtquelle wurde genutzt, dazu Practicals, also Leuchten, die im Szenenbild integriert sind wie z.B. eine Schreibtischlampe oder Kerzen. Ausnahmen sind lediglich in *Coogans großer Bluff* zu finden. Auch in *Dirty Harry* findet man Studioaufnahmen, die so ausgeleuchtet sind, dass sie an Billy Wilder-Filme erinnern. Eine Lichtquelle haben die Surtees' und Siegel jedoch unberührt gelassen: die Sonne. Straßenszenen, die am Tag spielen, sind so hell und ausgeleuchtet, wie die Sonne es vorgab. Teilweise hat man hier sogar mit weiteren Leuchten gearbeitet, um einen zu hohen Kontrast zwischen Licht und Schatten zu vermeiden. Eastwood fand dafür später seine eigene Lösung.

Eine weitere Einstellung, die Siegel immer wieder genutzt hat, ist die Halbnähe von vorne. Dabei gehen die Charaktere von einem Ort zum anderen und die Kamera läuft vor ihnen her. Diese Einstellung finden wir in *Flucht von Alcatraz*, *Dirty Harry* und *Coogans großer Bluff*. Sie zeigt stets, wie dynamisch die moderne Welt ist und wie beschäftigt und rastlos die Menschen sind, die in ihr leben. Aus diesem Grund wurde in den Western *Ein Fressen für die Geier* und *Betrogen* darauf verzichtet.

Häufig genutzt wurde auch die weitwinklige Kameraeinstellung von der Raumdecke aus. Durch den Überwachungskamera-Charakter konnte man zum einen das gesamte Szenenbild in einer Einstellung zeigen. Zum anderen erinnerte der Schuss den Zuschauer daran, dass er einen Film schaut. Er beobachtet nur und sieht nichts Reales. Deswegen steht diese Einstellung im groben Gegensatz zur typischsten aller Siegel/Surtees-Einstellung: der Schlag in die Kamera. In einem echten Siegel-Film wurde stets genug geprügelt, um diese Einstellung so ikonisch zu machen. Der Schauspieler schlug mit der Faust und grimmigem Gesicht in das Objektiv. Diese Einstellung wirkt heute viel zu veraltet, denn sie hat ein Manko: die Faust zieht nie voll durch. Und was noch viel schlimmer ist: es wird bei Siegel zu spät geschnitten, sodass man die Zurückhaltung sieht. Richtig verprügelt wird der Zuschauer also nie.

Charakteristisch für einen Siegel/Eastwood-Film ist der Auftritt des Hauptcharakters. In *Flucht von Alcatraz* wird Frank Morrison von zwei Polizisten begleitet, die beide deutlich kleiner sind als er. In *Dirty Harry* ist Harry Callahan die erste Figur, dessen Gesicht gezeigt wird, nachdem er die Tür zum Dach öffnet und sich den Tatort genau ansieht, und dann noch lebt. In *Coogans großer Bluff* sieht man zunächst einen Flüchtling in der Wüste von Arizona, der jedoch bald von Coogan zur Strecke gebracht wird. In *Betrogen* entdeckt ein Mädchen in einer Welt, in der scheinbar nur Frauen leben, einen Mann im Laub liegen. Don Siegel schenkte Eastwood in allen Filmen einen besonderen Auftritt, so dass der Zuschauer keinen Zweifel daran hat, wer in dem Film die Hauptrolle spielt. Passend dazu ist diese Person meist der toughestste und gnadenloseste Revolverheld, der seinem Gegenüber immer zwei Schritte voraus ist.

Dieses Schema wird mit *Betrogen* jedoch unterbrochen. John McBurley, der Eastwood-Charakter im Film, stirbt letztlich durch das Gift, dass die Frauen ihm ins Essen geben. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass es genau dieser Schritt war, den Eastwood-Charakter sterben zu lassen, der den Erfolg des Films hinderte oder zumindest trübte.⁷ Das Publikum wollte den Mann ohne Namen, der wie niemand anderes mit dem Revolver umgehen kann, nicht sterben sehen.

Laut Andy Robinson, der in *Dirty Harry* den psychopathischen Mörder Scorpio spielte, ließ Don Siegel die Schauspieler am Set häufig improvisieren. Siegel hatte stets seine festen Vorstellungen von einer Szene. Wenn jedoch ein Schauspieler mit einer Idee kam und sie ihm gefiel, ließ er das gerne zu. So beschrieb Robinson, wie er in der Szene im Footballstadion, in der Harry Callahan Scorpio ins Bein schließt, einen Vorwärtssalto machen wollte. Siegel hörte sich die Idee an und fragte, ob er so etwas wirklich könne. Robinson bejahte, also rief Siegel das ganze Team zusammen, stellte es vor Robinson und ließ ihn einen Vorwärtssalto machen. Robinson machte ihn, Siegel und das Team waren begeistert und so kam der Salto in den Film.⁸ Improvisieren war also auch ein Mittel der Schauspielführung von Siegel – wenn auch in diesem Beispiel recht radikal und herausfordernd angewandt.

Siegel zeichnete sich durch einen genauen Plan einer Szene aus. Er überließ nichts dem Zufall, sondern plante jede Einstellung sehr umsichtig, feinfühlig und effektiv – und Eastwood versucht es genauso zu halten.⁹

Flucht von Alcatraz hat eine sehr interessante Exposition. Zum einen gibt es viele Handkamera-Elemente, die bei Siegel immer dann eingesetzt wurden, wenn ein Charakter etwas beobachtete. Hier betrachtet der Eastwood-Charakter Frank Morrison die steinerne Festung Alcatraz vom Boot aus. Diese Handkamerabeobachtungen sind immer als Over Shoulder inszeniert. Außerdem wird sehr wenig gesprochen. Lediglich Befehle werden gegeben. Dazu sind die Toneffekte sehr dominant gepegelt. Man hört jeden Schritt der frisch polierten Schuhe auf dem blanken Boden, die Kette der Handschellen klimpert und die Kleidung reibt beim Gehen aneinander. Diese drei Elemente der Exposition finden sich geradezu eins zu eins in *Ein Fremder ohne Namen* wieder, Eastwoods zweite Regiearbeit. Hier reitet der titulierende Held in die Stadt Lago. Die verdutzten Bewohner starren ihn an, er starrt aus der beobachtenden Handkamera-Over Shoulder zurück. Die Sporen seiner Stiefel, das Klacken der Hufen seines Pferdes sind extrem dominant, manche Töne sind sogar übersteuert. Und auch hier wird bis zur achten Minute nichts gesagt.

Die Beziehung zwischen den beiden Filmemachern war eine sehr enge und freundschaftliche. So sorgte Siegel z.B. dafür, dass Eastwood in die „Directors Guild of America“ kam, der Regisseurengewerkschaft, ohne dessen Mitgliedschaft man keine Filme für die großen Filmstudios machen darf. Auch filmisch lagen beide auf einer Welle. Bei *Dirty Harry* agierte Eastwood als Berater für Siegel. Sie besichtigten

⁷ Interview Eastwood, Clint Eastwood – Der Mann von Malpaso, 2001

⁸ Interview Robinson, *Dirty Harry's Way*, 2001

⁹ vgl. Schickel 2010, S. 8

zusammen Seattle als möglichen Drehort, weil sie der Meinung waren, dass San Francisco bereits zu oft für Filmaufnahmen genutzt wurde. Schließlich entschieden sie sich dennoch für die Goldene Stadt, da sich beide dort bestens auskannten.¹⁰ Des Weiteren änderte Eastwood Teile des Drehbuchs. Einige Male waren ihm die Sätze zu lang oder gänzlich überflüssig, so dass man diese Stellen ausbesserte. Die Idee, dass Callahan am Ende seine Polizeimarke in den See wirft, stammt ebenfalls von Eastwood.¹¹¹²

Er und Siegel ergänzten sich also gegenseitig. Obwohl Siegel als Regisseur das Sagen am Set hatte, ließ er Eastwood so viel Freiraum, wie er brauchte und überließ ihm sogar die Verantwortung der Selbstmörder-Szene. Als man sie nachts drehen wollte, war Siegel an einer Grippe erkrankt und lag mit Fieber im Bett. Eastwood sprang als Regisseur ein und lieferte gute Bilder ab.¹³ Bereits hier lassen sich Elemente des typischen Eastwoodstils erkennen. Die komplette Szene, die immerhin viereinhalb Minuten dauert, wurde aus der Handkamera gedreht. Außerdem hat sowohl der Selbstmörder auf dem Dach, als auch Harry Callahan ein halb geleschtes Gesicht. Da die



Abb. 3: Halb geleschtes Gesicht in *Dirty Harry*

Szene nachts spielt, ist das einerseits nur logisch. Andererseits gibt es viele Regisseure und vielleicht auch Siegel selbst, die eine weitere Lichtquelle von oben oder aus der Luft arrangiert hätten, z.B. von einem Polizeihelikopter aus und Siegel war ein großer Fan von Helikoptern, ob als Kameraperspektive oder als diegetisches Element, wie bei *Dirty Harry* oder *Coogans großer Bluff*. Eastwood fand hier also eine gute Gelegenheit seinen eigenen Look aufzuzeigen.

Ihre Freundschaft ging sogar so weit, dass Siegel eine Rolle in Eastwoods Regiedebüt *Sadistico* übernahm. Als Barkeeper Murphy war er Garners einziger guter Freund, auf den er sich verlassen konnte. In einem Interview sagte Eastwood einmal, dass er Siegel unbedingt für diese Rolle dabei haben wollte, um seine Unterstützung in Regiefragen gesichert zu sehen.

„Du warst auf dieser Seite der Kamera, aber nie auf der anderen. Du wirst die Probleme von Schauspielern kennenlernen und außerdem mir die Gelegenheit geben, dich hier zu haben. Was passiert, wenn ich auf die Nase falle? Du wirst da sein und alle sind glücklich.“¹⁴ Sicherheit geht vor.

¹⁰ vgl. Interview Eastwood, *Dirty Harry: The Original*, 2001

¹¹ vgl. *Dirty Harry: Das Original, Dokumentation*, 2009

¹² vgl. Verihac 2008, S. 9

¹³ vgl. Interview Eastwood, *Dirty Harry: The Original*, 2001

¹⁴ vgl. Interview Eastwood, *Making Of: Sadistico*, 2003

3. Von *Sadistico* bis *Der Texaner*

3.1. Auf eigenen Beinen

Eastwoods Mentoren prägten ihren Schüler sowohl was den Filmlook angeht, als auch in der Schauspielführung. Beide waren keine strengen Regisseure, die ihre eigenen Vorstellungen unter allen Umständen umgesetzt sehen wollten. Das wird offensichtlich, wenn man sich *Sadistico* genauer anschaut.

Der Film startet mit einer Totalen, die aus einem Helikopter geschossen wird. Die Kamera fliegt über die Klippen von Carmel by the Sea und endet über einem Haus am Meer – dem Haus des Radiomoderators Dave Garner, der auf der Veranda steht. Der Zuschauer weiß innerhalb einer einzelnen Einstellung, wer die Hauptperson in diesem Film ist.

Die nächste Einstellung ist bereits die typische Siegel/Surtees-Einstellung der Überwachungskamera. Da Garner jedoch völlig alleine auf seiner Veranda steht und nichts anderes passiert, als dass die Wellen des Pazifiks an die Klippe branden, ist diese Einstellung an dieser früheren Stelle vollkommen deplaziert.

Neben den grellgrünen Credits, die zwar das Gefühl der Groovi-Siebziger mit sich bringen, jedoch hier zu lustig wirken und danach auch nicht wieder zum Einsatz kommen, spielt eine lockere, animierende Jazzmusik aus dem Autoradio. So wird vermittelt, dass Musik eine größere Rolle spielen wird (wenn man nicht gerade den englischen Originaltitel *Play Misty for Me* kennt). Der lange Vorspann, der für Filme aus den Siebzigern nicht unüblich ist, ist aus heutiger Sicht doch etwas überraschend, denn ein Eastwood-Film hat keine langen Credits am Beginn, sondern eine filmisch beherrschende Exposition, häufig in Form von einer einzigen Einstellung.

Dave Garner ist auf dem Weg zu seiner Arbeit als Radiomoderator. Als er dort ankommt, ist es bereits dunkel und sein Arbeitsplatz wird nur durch eine Lichtquelle plus *Practicals* beleuchtet. Auch hier wurden eher dunkle Bilder und Gesichter erzeugt, die nur zur Hälfte richtig sichtbar sind. Die Stimmung von Harmonie und Gemütlichkeit kommt auf.

Im Laufe des Films geht die Lichtsetzung allerdings wieder häufig zurück zum ausgeleuchteten Bild. Die Konsequenz fehlt hier gänzlich, wodurch die Stimmung eine Bandbreite von harmonischem Wohlfühl-Ort bis zum unnatürlichen Studioloook erhält. Etwas Besonderes hat Eastwood hier jedoch mehrmals mit der Sonne gemacht. Er nutzte sie für die „Amerikanische Nacht“. Hier wird spezielles Filmmaterial genutzt und die Blende so weit geschlossen, dass aus der Sonne der Mond wird und dem Zuschauer eine Nacht vorgegaukelt wird. Diese Methode war in den Vierzigern und Fünfzigern sehr beliebt und hatte bei Schwarz-Weiß-Filmen einen romantischen Touch. In *Sadistico* wirkt sie jedoch deplaziert und die Frage kommt auf, wieso Eastwood sie genutzt hat. Schließlich hat der Film auch viele echte Nachtszenen. Zeitdruck beim Dreh fällt hier als Grund aus, da der Film vier Tage vor geplanten

Drehschluss abgedreht war. Seine Mentoren nutzten diese Methode auch nicht. Diese Frage bleibt also offen, denn sowohl filmisch-stilistisch als auch ökonomisch hatte die „Amerikanische Nacht“ keine Begründung.

Ebenso fraglich ist die Sequenz beim Jazzfestival. Was will der Regisseur damit ausdrücken? Die Sequenz enthält nur einen wichtigen Moment. Tobie sagt Garner, dass sie eine neue Mitbewohnerin bekommt, die sich später als die Stalkerin Evelyn herausstellt. Ein Punkt, der völlig losgelöst von seiner Umgebung ist. Sie hätte ihm das auch im Restaurant oder bei der Arbeit sagen können. Welche Berechtigung hat das Jazzfestival also? Hunderte von Menschen werden gezeigt, wie sie zur Musik der Jazzbands auf der Bühne tanzen. Ein stark dokumentarischer Charakter sorgt beim Zuschauer eher für Verwirrung, denn eigentlich schaut er hier einen Thriller und keine Musikedokumentation. Zudem ist die Sequenz schnell und unübersichtlich geschnitten. Die einzige Berechtigung für das Festival im Film findet sich letztlich nur in Eastwoods Liebe zur Jazzmusik. Anders lässt sich die Montage nicht begründen, schon gar nicht filmisch.

Kameramann war Bruce Surtees, einer von Don Siegels Männern. Eastwood hatte also schon hier eine Gruppe von professionellen Filmleuten um sich versammelt, bedenkt man, dass Joel Cox bei *Flucht von Alcatraz* Schnittassistent war und heute Cutter aller Eastwood-Filme ist (für *Erbarmungslos* gewann er sogar den Oscar). *Sadistico* nutzt die Kamera auf alle Arten und Weisen, die ein klassischer Film enthält. Ob Schwenks, Kamerafahrten, Stativkamera oder Handkamera – es kommt alles Mögliche vor. Doch genau das ist ein Problem. Die Nutzung bestimmter Kameraeinstellungen sollte immer eine Begründung haben. Das ist hier zu selten der Fall. Zu oft kommt die Frage auf, wieso dort eine Handkamera verwendet wurde und wieso dieses Bild nun untersichtig ist. Es scheint, als würde Eastwood diese Komponenten nur nutzen, um sie einmal genutzt zu haben. Ausnahmen bilden zwei Montagen, die ausführlicher betrachtet werden sollten.



Abb. 4: Ein ungewöhnlich romantisches Bild

Dave Garners langjährige Freundin Tobie ist zurück in der Stadt und die beiden wollen ihrer Beziehung eine neue Chance geben. In einer sehr romantischen und intensiven Montage sieht man die beiden unter einem Wasserfall sich küssend und liebend im Wald. Hier konzentrierte Eastwood sich ausschließlich auf die Liebe

zwischen zwei Menschen. Zunächst werden sie in der Totalen gezeigt, um die fast utopische Umgebung zu zeigen, die geradezu zu romantisch ist. Danach springt die Kamera an die beiden heran und zeigt in vielen Nahen und Details die innige Liebe. Sehr viel nackte Haut und der Song „*The First Time Ever I Saw Your Face*“ machen diese Szene zu dem, was sie sein soll: extrem romantisch und intim. Unabhängig

davon, ob die Szene Eastwood-typisch ist, was man aus heutiger Sicht verneinen müsste, wurde hier dennoch alles richtig gemacht.

Die zweite Montage ist das komplette Gegenteil. Garners Stalkerin Evelyn ist unter falschen Namen bei Tobie eingezogen und droht sie, zu töten. Garner rast mit seinem Auto zu Tobies Haus, während Evelyn ein Portrait von ihm in Fetzen zerschneidet. In einer schnell geschnittenen Parallelmontage werden beide Seiten aus verschiedensten Einstellungen gezeigt: Garner in seinem Auto in der Nahaufnahme auf sein Gesicht, untersichtig mit der Kamera neben dem Schaltknüppel, aus der Totalen vom Straßenrand, Details auf das Lenkrad und dem Schaltknüppel; und Evelyn aus der Over Shoulder, aus der Nahaufnahme auf ihr Gesicht, aus der Halbtotale von der Seite, Details von dem Portrait und natürlich sie selbst stechend in die Kamera. Das sind insgesamt sehr viele verschiedene Einstellungen für zwei Szenen, was eigentlich gar nicht dem Eastwoodschen Stil entspricht. Hier konnte man aber durch die Vielzahl der Einstellungen hektisch hin und her schneiden und dabei immer eine andere Perspektive nutzen. Evelyn wird immer schneller noch verrückter und Garner muss sich immer mehr beeilen. Das schnelle Schneiden wirkt zwar etwas verwirrend und ist für den Zuschauer auch nicht leicht anzusehen, aber genau das braucht die Szene, da absolute Eile geboten ist. Das Besondere: es wird nicht gezeigt, was mit Tobie passiert. Ist sie schon tot? Verblutet sie gerade auf dem Boden? Auch diese Montage macht daher alles richtig.

Jessica Walter und Donna Mills, die Evelyn und Tobie im Film verkörperten, erzählten in einem Interview, dass Eastwood am Set auf Proben verzichtete und maximal drei Takes einer Einstellung nahm. Außerdem gab er kaum Anweisungen für die Schauspieler. Er gibt zwei Punkte im Raum vor, von wo sich die Charaktere hinbewegen sollten und überließ den Rest jedem selbst. Diese Art der Schauspielführung hat Eastwood von Siegel gelernt. Siegel überließ Eastwood in *Dirty Harry* größtenteils das Schauspiel. Was hinter der Kamera passierte, war hingegen bis ins letzte Detail durchgeplant. So sagte Donna Mills, dass „er ein Regisseur war, der genau wusste, was er wollte und wie er es bekommen würde. Er hatte alles geplant und das beruhigte mich sehr, egal was wir machten. Er sah auch mich an und fragte ‘Gefiel dir das? Ist das okay?’“¹⁵

Diese Art von Sicherheit, die er seinen Schauspielern vermittelt, ist entscheidend für die Stimmung am Set und letztlich für die Qualität des Films. Das beweist sich in einem Punkt, der ebenfalls Jessica Walter betrifft. Die Szene, in der Garner sie vom Restaurant am Meer wegschleift und in ein Taxi wirft, sollte nachsynchronisiert werden wie der ganze Film auch. Doch Walter gab offen zu, dass sie das intensive Schauspiel, das sie am Set zutage trug, nicht in einer Tonkabine wiederholen könne. Eastwood entschied also, dass der Originalton verwendet wurde. Er verzichtete damit auf technische Qualität zu Gunsten der künstlerischen Qualität.¹⁶ Mit der Entscheidung

¹⁵ vgl. Interview Mills, *Making Of: Sadistico*, 2003

¹⁶ vgl. Interview Walter, *Making Of: Sadistico*, 2003

ging er nicht nur auf die Bedürfnisse der Schauspielerin ein, er machte auch deutlich, was für ihn wichtig ist: ein Film mit künstlerischem Anspruch. Die technische Qualität ist dabei zweitrangig, was Eastwood bis heute auszeichnet. *Hereafter* von 2010 beschäftigt sich mit dem emotionalen Thema der Nahtoderfahrung. Er geht dabei intensiv auf die Charaktere ein und zeichnet ein Bild des gefühlvollen Miteinanders. Andererseits verzichtete er auf ausgereifte visuelle Effekte. Die Wellen des Tsunami sind zwar generell gelungen, aber im Jahr 2010 waren weitaus bessere und realistischere Effekte möglich. Im Vordergrund bleibt daher der künstlerische Anspruch. Eastwood war zum Zeitpunkt von *Sadistico* bereits bekannt als Revolverheld und Rächer der Opfer und Schwachen. Er hatte schon viele Leute getötet, ob im Western oder im Spionage-Kriegsfilm *Agenten sterben einsam*. Deswegen ist es kein großer Schock für den Zuschauer, dass am Ende von *Sadistico* die Stalkerin Evelyn von Garner von der Veranda geschlagen wird und an den Klippen tödlich verletzt wird. Doch was passiert dann? Natürlich ist die Geschichte von *Sadistico* mit dem Tod der Antagonistin vorbei. Doch das Ende ist nicht ganz geschlossen. Noch stärker hat man dieses Empfinden bei *Dirty Harry*, als Callahan am Ende Scorpio erschießt oder bei *Million Dollar Baby*, wenn Frankie Dunn sein Schützling Maggie Fitzgerald von ihrem Leiden erlöst. Über offene Enden sagt der Regisseur selbst: „Das Publikum mag Filme mit offenem Ende. Ein gelöstes Rätsel ist alsbald vergessen; ein nicht vollständig aufgelöstes spukt dagegen noch lange im Kopf herum.“¹⁷

Alles in allem war *Sadistico* für Eastwood ein erfolgreiches Regiedebüt. Der Film ist ein zeitloser Thriller. Auch heute noch ist er gruselig und mitreißend und wird immer wieder neu entdeckt.¹⁸ Auch weil das Thema Stalking damals noch neu. Der Film hat viele Suspense-Elemente. Diese erinnern stark an Alfred Hitchcock. Die Messerattacken von Evelyn sehen stets gleich aus: niemals wird gezeigt, wie das Messer den Körper berührt. Lediglich Einschnittgeräusche und Schreie sowie Blut werden genutzt. Erst durch den Schnitt wird das Leiden der Opfer deutlich. Genauso hat es auch Hitchcock in *Psycho* von 1960 gemacht. Doch während Hitchcock bereits am Ende seiner Karriere stand, fing Eastwood gerade erst an.

Ein Fremder ohne Namen war Eastwoods zweite Regiearbeit und zum ersten Mal kehrte er damit zu dem Genre zurück, das ihn berühmt gemacht hatte: der Western. Die Story ist denkbar simpel. Ein namenloser Reiter kommt in eine Stadt, die sich vor drei Ganoven fürchtet, die bald aus dem Gefängnis entlassen werden. Die Einwohner engagieren den schusssicheren Fremden, sie zu beschützen und die Ganoven endgültig zu beseitigen. Er übernimmt diesen Job in aller Ausführlichkeit, tötet die drei und lässt die Stadt mit untergehen. Was bis zur Hälfte der Geschichte so klingt wie *Die Sieben Samurai* von Akira Kurosawa, ändert sich zum Ende hin, da die Stadt nicht gerettet wird. Einzig der Fremde hat Zufriedenheit und Ruhe gefunden, anders als die

¹⁷ vgl. Schickel 2010, S.11

¹⁸ vgl. Schickel 2010, S.91

Samurai im japanischen Klassiker. Doch eine weitere Komponente spielt eine Rolle: die persönliche Motivation des Fremden. Scheinbar zufällig kommt er in die Stadt Lago geritten, doch er hat ein ganz bestimmtes Ziel vor Augen: Rache. Vor vielen Jahren wurde nämlich eine Person, die ihm nahe stand, vor den Augen der Einwohner von den drei Ganoven zu Tode gepeitscht. Wer diese Person genau war, wird nicht deutlich. Im ursprünglichen Drehbuch war es der Bruder des Fremden und auch in der deutschen Fassung hat man Eastwood die Geschichte mit dem Bruder in den Mund gelegt.¹⁹ Die originale Endfassung lässt aber Spielraum für weitere Interpretationen. Vielleicht war es der Vorgesetzte Marshall des Fremden oder es war der Fremde selbst, der nun in Form seines eigenen Geistes Rache nimmt.

Inszeniert wurde dieser tiefsinnige Film geradezu klassisch. Er beginnt mit einer Totalen des Horizonts, von wo der Fremde herangeritten kommt. Sicherlich inspiriert von Sergio Leone unterscheidet sich diese Einstellung jedoch schon. Leone zeigt zu Beginn eine weitwinklige Einstellung der Landschaft: total, wie sie selbst. *Ein Fremder ohne Namen* beginnt hingegen mit einer teligen Einstellung des



Abb. 5: Bruch mit dem Leone-Katalog

Horizonts. Der Beginn zeigt bereits auf, was im Folgenden noch deutlicher werden soll: einen Serienlook. Das Bild hat wenig Kontrast, wirkt leicht milchig und angeweißt. Dadurch kommt der Zuschauer nicht in den Geschmack des Leone-Western-Looks, sondern wird an eine Fernsehserie erinnert. Der Ursprung dieses Look liegt auf der Hand: *Rawhide – Tausend Meilen Staub*.

Die nächste Einstellung in Eastwoods ersten, eigenen Western schwenkt auf einem Kamerakran von dem Reiter zur Stadt Lago. Diese Einstellung macht dem aufmerksamen Zuschauer schon klar, dass der Film, wenn es auch keine eindeutigen Angaben gibt, deutlich mehr Budget hatte als *Sadistico*, was bedeutet, dass Eastwood als Regisseur ernst genommen wurde.

Neben den bereits erwähnten acht Minuten, ehe ein Wort gesprochen wird, erinnern auch andere Elemente an Sergio Leone. Die Einwohner von Lago sehen den Fremden voller Verachtung, Angst und Verwunderung an. Sie selbst und dadurch der Zuschauer wissen, dass dieser Mann Ärger mit sich bringt.

Nachdem der Fremde die ersten Rüpel der Stadt erschossen hat, erscheint sein scheinbar einziger Wohlgewinnter: ein Kleinwüchsiger. Eben dieser kleine Mann erinnert an die markanten, geschundenen Charaktere von Leone.

Im Saloon kommt es zur ersten künstlichen Lichtsituation. Hier lassen sich Eastwoods spätere Lichtpräferenzen erahnen. Der Held sitzt im Halbdunkel. Eine Seite seines Gesichts ist hell beleuchtet, die anderen etwas dunkler. Die anderen Leute im Saloon sitzen hingegen im ausgeleuchteten Bereich. Hier bekommt der Fremde seine

¹⁹ vgl. Wikipedia.de, *Ein Fremder ohne Namen*, 2012

mysteriöse Rolle zugeschrieben. Er hat zwei Seiten: eine helle gerechte und eine dunkle gnadenlose. In den Nachtszenen, die auf der Straße stattfinden, wurde eine Lichtquelle, die inhaltlich nicht zu erklären ist, genutzt. Ihr Ursprung lässt sich schlichtweg nicht erklären. Aber das ist kein Punkt der schlechten Inszenierung. Auch Leone nutzte nachts eine mysteriöse Lichtquelle.

Im Folgenden nutzt Eastwood sogar die großen Naheinstellungen, die Leone so zelebriert hatte. Braun gebrannte, verschwitzte Gesichter bekommen ihren Auftritt, ehe sie von einer Kugel entstellt werden. Die stilprägenden Pop-Art-Töne der Revolverschüsse bei Leone Eastwood ebenfalls übernommen.

Den ersten eindeutigen Verweis an Siegel/Surtees ist eine untersichtige Einstellung auf den Fremden. Die Kamera kniet nahezu vor der Erhabenheit des Rächers und der Zuschauer versteht, dass er höher gestellt ist als der feige Abschaum der Stadt - eine Positionierung, die sich bis zum Ende des Films nicht verändert. Doch wer ist eigentlich der Abschaum, denn wenige Minuten nach seinem Erscheinen vergewaltigt der Fremde eine Frau. Das ist auch für heutige Maßstäbe sehr hart und bleibt bis zum Ende überzogen und unbegründet. Zudem weigert er sich, sich im Hotel zu registrieren. Für den Zuschauer kommt er Eindruck auf, als seien die Stadtbewohner die guten Charaktere und der Fremde ein unsympathischer Fiesling, der sich nimmt, was er will. Das ändert sich auch nicht, als die drei Särge der zu Beginn erschossenen Rüpel wegschleppt werden. Es zeigt nur, dass andere seinen Dreck wegmachen müssen. Vor dem Showdown, wenn es denn einen klassischen solchen gibt, lässt er die drei Ganoven in die Stadt reiten und viele Einwohner töten, obwohl die Bewohner ihn dafür bezahlten, dass er sie beschützt. Er schuldet ihnen zwar nichts, weil die Bezahlung ohnehin weniger ihn selbst betraf, aber ein Mann mit Ehre, wie Eastwood sie sonst gespielt hatte, würde anders handeln. Durch die Erklärung, dass die Einwohner bei der Auspeitschung der dem Fremden nahestehenden Person nichts unternahmen, wird zwar Einiges relativiert, doch die Vergewaltigung bleibt zu viel und unverziesen.

Eine weitere Siegel/Surtees-Komponente im Film ist die beobachtende Over Shoulder-Handkamera. Sie wird hier in der gleichen Funktion genutzt, wie bei *Flucht von Alcatraz* oder *Coogans großer Bluff*. Der Charakter beobachtet etwas aus der Over Shoulder in *Ein Fremder ohne Namen* sogar in einer 360°-Umdrehung, als die Bewohner ihre Stadt rot anmalen und sich bereit machen, auf die drei Ganoven zu schießen. Die dritte und eindeutigste Erinnerung an Siegel/Surtees ist einmal mehr das Schlagen in die Kamera. Hier wird nicht mit der Faust, sondern mit der Peitsche geschlagen, wodurch die Kamera weiter weg vom Angreifer steht. Dadurch verliert die Einstellung an Effektivität. Während die Faust unmittelbar vor der Linse zu sehen war, bleibt die Spitze der Peitsche unsichtbar für den Zuschauer, der lediglich die Angreifer aus der Entfernung beobachtet.

Wie schon in *Sadistico* nutzte Eastwood hier die „Amerikanische Nacht“. Auch hier bleibt er eine richtige Erklärung schuldig, denn einmal mehr drückte er die

Dreharbeiten vier Tage unter den offiziellen Drehschluss und unterhalb des Budgets. Als Erklärung für die Methode kann also einzig dienen, dass er zwar genug Zeit zum



Abb. 6: Amerikanische Nacht in *Ein Fremder ohne Namen*

Drehen hatte, allerdings zu wenige Nächte. Das Ende ist so aufklärend wie verwundernd zugleich. Dass der Fremde nicht zufällig in die Stadt gekommen ist, wird spätestens deutlich, als er sie in die gleiche Richtung verlässt, aus der er gekommen war. Was der Zuschauer von Marshall Jim Duncan denken soll, bleibt jedoch offen.

Filmkritiker waren gemischter Meinungen.

Arthur Knight schrieb in der „Saturday Review“, dass Eastwood die Vorgehensweisen von Siegel und Leone verinnerlichte und sie mit seinen eigenen paranoiden Vorstellungen einer Gesellschaft vereinte.²⁰

In der Folge drehte Eastwood mit *Begegnung am Vormittag* 1973 und *Im Auftrag des Drachen* 1975 zwei Filme, die weiterhin stark geprägt von Siegel und Leone waren. Das Problem bei *Begegnung am Vormittag* ist das Ignorieren der alltäglichen Probleme, die eine Liebe zwischen einem Mittfünfziger und einer 17-Jährigen mit sich bringen. Stattdessen wurde aus dem Film eine glücklichere Version von *Sadistico*. *Im Auftrag des Drachen* erinnert in seiner Inszenierung hingegen an eine Don Siegel-Dokumentation über das Bergsteigen. Deshalb sehen viele Kritiker Eastwoods fünften Film *Der Texaner* als sein wahres Regiedebüt an. So auch Bernard Benoliel, der für die Cahiers du Cinema schrieb: „During the shoot of *The Outlaw Josey Wales*, at the end of 1975, Eastwood already had four films under his belt as director. Yet, in some senses *Josey Wales* should really be regarded as his real directorial début. It is with this film's definitive success and artistic accomplishment that Eastwood found his feet and confirmed any resolved questions about his future ability as a genuine filmmaker.“²¹

In *Der Texaner* lebt der Eastwood-Charakter Josey Wales während des Bürgerkrieges friedlich mit seiner Frau und seinem Sohn auf einer Farm. Das ländliche Idyll wird erst gestört, als Jayhawkers, eine Guerillabande, die mit dem Norden sympathisierten, ihr Land überfallen, Frau und Kind töten und das Haus niederbrennen. Wales wird verwundet zurückgelassen. Als er wieder zu sich kommt, begräbt er seine Familie und schwört Rache. Er lehnt es ab, sich zu ergeben und wird fortan zum Gejagten der Union der Nordstaaten. Auf der Flucht schert er eine Gruppe weiterer Ausgestoßener um sich, darunter zwei Indianer, eine Witwe und einen Hund. Zusammen kämpfen sie ums Überleben, was sie im Showdown letztlich auch schaffen.

²⁰ vgl. Wikipedia.org, High Plains Drifter, 2012

²¹ vgl. Bernard Benoliel, Masters of Cinema: Clint Eastwood, 2010, S.32

Technisch und inszenatorisch hat sich Eastwood mit *Der Texaner* weitestgehend von Sergio Leone und Don Siegel losgelöst. Anders als bei den Italo-Western werden wenig weitwinklige Einstellungen mit hoher Tiefschärfe gezeigt. Eastwood nutzte mehr telige Einstellungen, an die die Zuschauer der 70er Jahre von Hollywood gewöhnt worden waren. Auch die Handkamera ist nicht mehr nur beobachtend, sondern ein Stilmittel für Hektik im Film. Eastwood nutzte ebenso häufig Subjektiven, in denen nicht mehr nur in die Kamera geschlagen wurde, sondern die optische, Deliriums-artige Wahrnehmung eines Mannes, der niedergeschlagen wurde, darstellt. Die Kamera wurde viel dynamischer und artistischer. Mit Einstellungen, in denen die Kamera schräg auf dem Boden liegt oder ein Ausschnitt gewählt wurde, der außerhalb des Geschehens liegt, so dass man durch die Cadrage am Rand des Bildes die Aktion erkennt, löste Eastwood sich von dem Leone-Siegel-Katalog und begründete seinen eigenen. Überraschend ist hier, dass der Kameramann Bruce Surtees war. Umso respektvoller ist es von ihm, den alten Gewohnheiten größtenteils abzusagen und sich Neuen zu widmen. Die Eastwood-typische Lichtsetzung fand hier ihren ersten Höhepunkt. Der Verzicht auf Fülllicht stand die Nutzung einer einzelnen Lichtquelle gegenüber, die besonders in der Saloonszene zu sehen ist, in der Wales die Navaho-Indianerin vor ihrem Besitzer und den Kopfgeldjägern rettet.

Durch extremen Kontrast und dem häufig genutzten *back light* erhalten die Charaktere ihre metaphysische Bedeutung.²² Wales, der zunächst wie ein Phönix aus der Asche auferstanden ist, betritt den Saloon und ist nur noch eine Silhouette im Türrahmen. Er wirkt dabei wie ein



Abb. 7: Back light in *Der Texaner*

(Rache-)Engel, der aus dem Licht tritt, um im Dunklen für Ordnung zu sorgen. Aus diesem Grund dreht Eastwood Western bevorzugt im Herbst, wenn die Sonne tief steht und die Kamera, der Schauspieler und die Sonne eine gerade Linie bilden.²³ Dadurch verschiebt sich die Farbpalette außerdem ins Rot-Bräunliche, was besonders in *Der Texaner* auffällig ist. Während *Million Dollar Baby* eher ins Grüne und *Mystic River* ins Bläuliche neigen, lehnt sich *Der Texaner* an die herbstlichen Rot-Braun-Töne an. Des Weiteren sieht man auch hier die halb gezeichnete Gesichtshälfte. Wales' Gesicht ist immer mindestens zur Hälfte im Schatten. Entweder steht die Sonne hinter ihm oder sein Hut ist tief in sein Gesicht gezogen. Ausnahmen bilden die Exposition, in der seine Familie getötet wird und die Szene, in der sein flüchtiger Kumpan Jamie seiner Schusswunde erliegt. Beide Sequenzen sind für Wales persönliche Momente. Seine Reaktionen auf Schicksalsschläge sollen gezeigt werden, während er ansonsten ein mysteriöser Reiter sein soll, dessen Gefühle der Zuschauer nur erahnen kann.

²² vgl. Andreas Kirchner, Filmkonzepte 8: Clint Eastwood, 2007, S. 98

²³ vgl. Interview Eastwood, Hell Hath No Fury, 2001

Für den Schnitt war Ferris Webster zuständig, der insgesamt 15 Eastwood-Filme bearbeitet hat. In einer großartigen, weil einfachen Montage, die nur zwischen zwei Bildern hin und her schneidet, macht er sehr deutlich, dass Wales auf Rache sinnt. Wales findet in den Trümmern seines Hauses seine Waffen. Er übt mit ihnen, indem er auf einen Pfahl schießt. Zwischen jeden Schuss werden die Scherben seines bisherigen Lebens gezeigt: Schuss, niedergebranntes Haus, Schuss, verlassener Acker, Schuss, Gräber von seiner Frau und dem Sohn. Mit keinem weiteren Wort muss gesagt werden, was Wales als nächstes vor hat. Im Folgenden stärkt sich seiner Gier nach Rache, indem er fast alle Unionssoldaten eines ganzen Lagers umbringt. Auffällig am Schnitt ist zudem die geringe Auswahl an Einstellungen. Die meisten Szenen kommen mit zwei, maximal drei verschiedenen Kameraeinstellungen aus, die dann rational unterschritten werden, so dass für den Zuschauer ein homogener Erzählfluss entsteht. Diese Art des Drehens zeichnet Eastwood bis heute aus. Er verzichtet auf viele Takes, Einstellungen und Proben. Das macht ihn zu einem der sparsamsten Regisseure, was er selbst wie folgt sieht:

„Wenn jemand Geld aufbringt, damit du einen Film machen kannst, gibt es keinen Grund, respektlos damit umzugehen. Das heißt allerdings nicht, dass du Szenen streichst, nur weil sie zu teuer sind. Aber zumindest verschwendest du kein Material, das du nachher nicht verwendest. Mit anderen Worten: Mach dir klar, was du willst, tu es effizient und schreite vertrauensvoll voran.“²⁴

Die Exposition endet mit der Rekrutierung Wales' bei den restlichen Kämpfern, die sich nicht ergeben wollen. Es folgt eine kleine Geschichtsunterrichtsstunde, die endgültig klar machen soll, zu welcher Zeit der Film spielt. In durchweg blauen Bildern reiten Konföderationssoldaten mit ihrer Flagge durch das Land und bekriegen sich mit Unionssoldaten. Dazu wird eine typische Bürgerkriegsmusik mit Querflötenelementen gespielt. Als dieser Vorspann zu Ende geht, kommen auch die Farben wieder und es wird vom Blau ins normale Lichtspektrum geblendet. Während der Mann ohne Namen bei Leone noch ein kugelsicherer Revolverheld war, ist Josey Wales ein Mann mit Vergangenheit und persönlichem Schicksal, der in einer historisch-politisch definierten Zeit lebt. Eastwood gibt seinen Charakteren immer wieder eine persönliche Geschichte, die es ihnen ermöglicht, zu töten, Rache zu nehmen oder anders Erlösung zu finden und stets arbeitet er dann mit Rückblenden (auch in *Ein Fremder ohne Namen*, *Firefox* oder *Mystic River*). Das macht seine Helden zu gesprächigeren, sozialeren Männern, die nicht mehr zwei Schritte voraus sind, sondern auf gleicher Höhe mit seinen Feinden stehen. Folglich wird Josey Wales im Showdown von seinem Erzfeind Terrill angeschossen. Zuvor hat er einem fremden Indianer sogar ein Pferd besorgt und dafür zwei Kopfgeldjäger getötet, was ihn ungewohnt warmherzig macht. Der einsame Reiter offenbart durch die Akzeptanz einer neuen Familie einen guten Kern, der aufgrund der vielen Morde, die er verübt, zwischenzeitlich immer wieder in Frage gestellt werden könnte.

²⁴ vgl. Schickel 2010, S.18

Es wird nicht deutlich, wie viel Zeit im Film vergeht. Doch am Ende ist der Krieg vorbei, was einen Zeitraum über mehrere Wochen vermuten lässt. Deswegen wird im gesamten Film sehr viel mit Ellipsen gearbeitet. Hier haben sie jedoch stets dieselbe Form: die Überblendung. Recht lange Überblendungen, die bis zu vier Sekunden dauern, trennen die Sequenzen und schaffen einen Zeitsprung, um die Spannung aufrecht zu erhalten und überflüssige lange Ritze zu vermeiden. Gleichzeitig begründen sie die Veränderungen der Landschaft. Zu Beginn des Films haben die Bilder der herbstlichen, kühlen Landschaft entsprechend einen Rot-Braun-Stich, während das Haus, in dem sich Wales und seine Begleiter am Ende verschanzen, an warme Hochsommertage erinnert.

Dramaturgisch ist *Der Texaner* ein Vorbild für das Medium Film selbst. Der Protagonist erleidet einen herben Schicksalsschlag zu Beginn des Films. Damit hat er bereits das Publikum auf seiner Seite – und ein Motiv. Im Folgenden tötet er die vielen Feinde ohne Gnade, was seine Entschlossenheit und Gier nach Rache unterstreicht. Indem er sich eine Gruppe von Außenseitern um sich schert, gönnt Eastwood dem Zuschauer die Freude an der Sympathie. Eine kleine Liebesgeschichte zwischen Wales und der verwaisten Laura Lee erhöht zudem die Fallhöhe und Spannung, falls im Feuergefecht eine Kugel den Helden treffen sollte. Diese Fallhöhe wird noch viel größer, als Wales beginnt mit seiner Gruppe zu tanzen. Er wird mehr und mehr vermenschlicht und erzeugt beim Zuschauer den Wunsch nach Glück und Erlösung, was aber nicht gesichert sein kann, solange Terrill und die Jayhawkers noch am Leben sind und Wales jagen. Einen versöhnlichen Abschluss findet der Film im Tod von Terrill und dem Zugeständnis des Überläufers Fletcher, der Wales zwar erkennt, ihn aber gewähren lässt, so dass er zu seiner Gruppe und neuen Liebe zurückkehren kann.

Politisch war *Der Texaner* sicherlich zu einen der wichtigeren Filme Eastwoods geworden. In den USA verlor die Bevölkerung das Vertrauen in die Politik. Richard Nixon ist kurz zuvor aufgrund der Watergate-Affäre als U.S. Präsident zurückgetreten und der Vietnamkrieg war eine Offenbarung der Sinnlosigkeit des Krieges. Extreme Unzufriedenheit spiegelte sich in täglichen Demonstrationen gegen die Politik wider. Dann erschien *Der Texaner* und sprach dem amerikanischen Volk aus der Seele. In den Verhandlungen mit dem Komantschenhüptling „Ten Bears“ sagt Wales: „Regierungen leben nicht miteinander. Menschen schon. Regierungen geben uns weder offenes Wort noch ehrlichen Kampf. [...] Menschen können zusammen leben, ohne einander umbringen zu müssen.“ Und später: „Wir sind alle ein wenig in diesem Krieg gestorben.“

Beide Zitate sind politische Statements. Mit dem militärischen Engagement in Vietnam unter John F. Kennedy und der Entsendung von Truppen zur Unterstützung des Südens Vietnams unter Lyndon B. Johnson begann eines der größten militärischen Fiaskos der Geschichte der USA. Beide Präsidenten waren Mitglieder der Demokratischen Partei. Eastwood selbst ist Mitglied der Republikanischen Partei, was sicherlich zu der Kritik an dem Krieg beigetragen hat. Doch das alleine war es nicht.

Eastwood war in den 80ern Bürgermeister des Städtchens Carmel by the Sea und übte sein Amt nach eigenen Angaben parteilos aus. Außerdem unterstützte er häufig demokratische Politiker in ihren Wahlkämpfen.²⁵ Das Vertrauen in die Politik war verloren gegangen. Der Grund der Kriegsintervenierung war absolut unzureichend. Johnson wollte lediglich den Beweis der uneingeschränkten Macht der USA haben.²⁶ Zudem machte Johnson-Nachfolger Nixon, der Republikaner war, es nicht viel besser. Er führte geheime Gespräche mit dem Süden Vietnams, die die Verhandlungen mit dem Norden bis nach die Präsidentschaftswahlen verzögern sollten. Im Gegenzug hatte Nixon ihnen die bessere Lösung des Konflikts zugesagt und den Krieg nach Kambodscha und Laos ausgeweitet.²⁷ Unter dem Strich war der Vietnamkrieg für die USA ein Desaster und Eastwood erkannte das. Er schlug sich bekennd auf die Seite der Kriegsgegner und begründete damit sicherlich einen Teil seiner Beliebtheit.

Eastwood bezeichnet *Der Texaner* selbst als einen der Höhepunkte in seiner Karriere.²⁸ Dabei war sein Erfolg eigentlich gar nicht zu erwarten gewesen. In den 70ern waren Western an der Kinokasse Gift. Die 50er hatten so viele Filme dieses Genres hervorgebracht, dass es in den 60ern bereits auf dem absteigenden Ast war. Doch Eastwood wusste genau, was er tat. Die erste Fassung des Drehbuchs von Sonia Chernus hatte für ihn zu wenig Spannung, so dass er den heute renommierten Drehbuchautoren und Regisseur Philip Kaufman engagierte, eine zweite Fassung zu schreiben. Diese gefiel Eastwood bereits so gut, dass er Kaufman auch die Regie des Films anbot. Doch nach zwölf Drehtagen entließ Eastwood, der auch Produzent des Films war, Kaufman wieder²⁹ - offiziell aufgrund von künstlerischen Meinungsverschiedenheiten, doch laut dem Eastwood-Biografen Marc Eliot wurde Kaufman entlassen, weil er Sondra Locke, die Laura Lee spielte, am selben Abend zum Essen ausführen wollte wie Eastwood selbst.³⁰ Eastwood selbst sagte hingegen, dass Kaufman so wenig entscheidungsfreudig gewesen sei, dass er die Kontrolle über die Produktion zu verlieren drohte.³¹ Also übernahm der Hauptdarsteller selbst die Regie. Trotz einiger verbliebener Parallelen zwischen den Leone-Western und *Der Texaner* wie zum Beispiel den trockenen Sprüchen und den Großeinstellungen auf die Augen, ist Eastwood ein eigener, spannender Western gelungen, der sauberer geworden ist. Die Männer haben keine verschwitzten Gesichter mehr, die Frauen sind keine großbusigen Comicfiguren mit buntem Make-up. „Folge deinem ersten Instinkt“ lautete ein Ratschlag von Don Siegel an Eastwood, den er sich noch heute immer wieder sagt.³² Dafür nahm er jeden Drehort genauestens unter die Lupe. „Nicht übertreiben“ sei der große Trick bei der Regieführung³³ und das wird im Film deutlich.

²⁵ vgl. Wikipedia.org, Clint Eastwood – Politics, 2012

²⁶ vgl. Wikipedia.de, Vietnamkrieg – US-Intervention, 2012

²⁷ vgl. Wikipedia.de, Richard Nixon, 2012

²⁸ vgl. Interview Eastwood, Hell Hath No Furty, 2001

²⁹ vgl. Benoliel 2010, S.33

³⁰ vgl. imdb.com, The Outlaw Josey Wales, Trivia, 2012

³¹ vgl. Schickel 2010, S.126

³² vgl. Interview Eastwood, Eastwood in Action, 1999

³³ vgl. Interview Eastwood, Hell Hath No Fury, 1999

Während die Leone-Western wie Märchen wirkten, in denen eine höhere Macht den richtigen Ausgang einer Situation bestimmte, ist *Der Texaner* viel realistischer – auch im Schauspiel. Eastwood wollte für die Rolle der Navaho-Indianerin Mondlicht und des Häuptling Lone Watie echte Indianer, was zu der Zeit unüblich war. Henry Fonda und Marlon Brando spielten beide bereits Ureinwohner Amerikas. Eastwood ließ seinen Schauspielern viel Freiraum. Er kannte im Grunde nur zwei Regeln:

1. Er musste sicher stellen, dass die Schauspieler sich wohl fühlen.
2. Die Schauspieler müssen ihre Rollen durch und durch kennen.³⁴

Charakteristisch für Eastwood als Regisseur ist der Einsatz eines vertrauten Teams. Ein Blick auf die Credits weist neben dem Kameramann Bruce Surtees auch den Cutter Ferris Webster, den Casting-Beauftragten Jack Kosslyn, die Schauspieler Sondra Locke, Bill McKinney, John Vernon, Sam Bottoms, die Produzenten Robert Daley und James Fargo und noch viele mehr auf, die schon sehr oft mit Eastwood zusammengearbeitet hatten. Bis heute zeichnet ihn dieser Gemeinschaftssinn und Teamgeist aus.

Der Texaner war also in vielen Bereichen neu und innovativ für Eastwoods Filme, dass er zu Recht als wahres Regiedebüt angesehen werden kann. Wichtig für diesen Punkt ist auch das Genre. Nur ein Western konnte das Debüt für den langjährigen Revolverhelden Eastwood darstellen. Mit *Ein Fremder ohne Namen* machte er einen Western, der noch zu sehr von seinen Mentoren Siegel und Leone geprägt war. Er war noch nicht einzigartig genug. Das hat er mit *Der Texaner* geändert.

³⁴ vgl. Interview Eastwood, *Eastwood in Action*, 1999

4. Experimente, Träume und Klamauk

4.1. Übertreibungen als Stilmittel

Eine Jahr nach *Der Texaner* drehte Eastwood 1977 den Actionfilm *Der Mann, der niemals aufgibt*. Der Alkoholiker und Polizist Ben Shockley soll hier die Kronzeugin Gus Mally von Las Vegas nach Phoenix eskortieren. Doch korrupte Polizisten und Politiker versuchen die beiden mit aller Gewalt aufzuhalten. Nachdem bereits ein Helikopter und eine Haus völlig zerschossen und zerstört wurden und die beiden es bis zu den Toren Phoenix' geschafft haben, warten hunderte Polizisten auf Dächern und an Fenstern auf sie. Shockley ist darauf vorbereitet und hat einen Linienbus weitestgehend kugelsicher gemacht, so dass er Mally sicher zum Gerichtsgebäude bringen kann. Trotz gefühlter 50.000 Projektile, die auf den Bus gefeuert werden, schafft es Shockley, Mally sicher zum Ziel zu bringen.

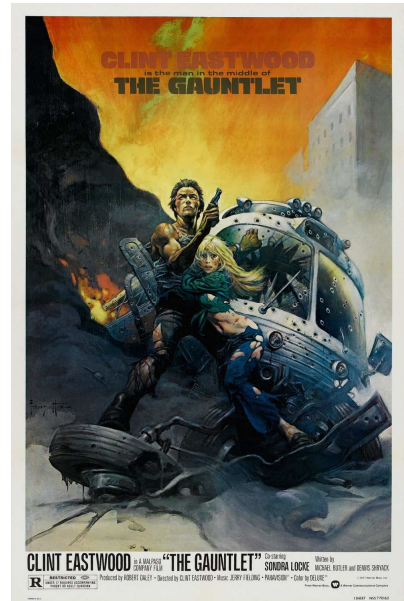


Abb. 8: Plakat von *Der Mann, der niemals aufgibt*

Der Film endet so abrupt, wie die schiesswütigen Polizisten aufhören, auf Shockley und Mally zu feuern. Ein Mann hat es geschafft, gegen hunderte bewaffnete Feinde zu siegen. Was bis hierhin nach einem typischen Eastwood-Film klingt, ist jedoch eine maßlos übertriebene Version davon.

Filmisch wurde hier alles richtig gemacht. Zum ersten Mal arbeitete Eastwood mit dem Kameramann Rexford L. Metz zusammen, der später noch *Mit Vollgas nach San Fernando* fotografierte. Der Film hat einen laufenden Erzählfluss und beweist vorbildliches Storytelling. Es liegt nicht an der Inszenierung, dass der Film de facto zu den schlechteren Eastwood-Filmen gehört. Es ist einfach der Inhalt selbst, der den Zuschauer zweifeln lässt. Die Ein-Mann-Armee war bereits bekannt, sie machte Eastwood berühmt. Ebenso vertraut war seine Kaltschnäuzigkeit und die gewisse Cleverness, die ihn immer zwei Schritte vor seinen Feinden sein ließ. Doch selbst der unbesiegte Revolverheld muss Grenzen haben. Für das Haus, das von korrupten Polizisten so sehr zerschossen wird, dass es in sich zusammenfällt, wurden 7.000 künstliche Schusslöcher mit kleinen Explosionen installiert, was 250.000\$ kostete. Bei der Schlusszene mit dem gepanzerten Bus waren es sogar 8.000 Schusslöcher. Rund eine Million US-Dollar des 5,5 Mio.-Budgets wurden in die Actionsequenzen gesteckt.³⁵

Bei der Szene, in der der Helikopter voller Polizisten abstürzt und explodiert, wurde eine Kamera von den brennenden Trümmern begraben. Eastwood grub sie jedoch

³⁵ vgl. Wikipedia.org, The Gauntlet, 2012

trotz des Feuers wieder aus, weil die Bilder ihm so wichtig waren.³⁶ Er war also mit Herz und Seele am Projekt beteiligt. Doch ernst genommen kann der Film trotz Eastwoods Qualitäten dennoch nicht.

Das sah auch Eastwoods langjährige Erzfeindin Pauline Kael so. Nachdem sie *Dirty Harry* als faschistischen, unmoralischen und primitiven Film abgestempelt hatte, was Eastwood schwer mitnahm³⁷, nannte sie *Der Mann, der niemals aufgibt* „a tale varnished with foul language and garnished with violence“.³⁸ Vielleicht übertrieb Eastwood als Trotzreaktion den Film so sehr, denn schon mit *Dirty Harry II – Calahan* von 1973 sollte eine Wiedergutmachung stattfinden. Hier waren nicht mehr Psychopathen oder Vergewaltiger die Bösen, sondern die Polizisten selbst, die auf korrupte Art und Weise ihre Position zu stärken versuchten. Harry Callahan stellte sich ihnen gegenüber, um auch Kael klar zu machen, dass er für das Gesetz steht und kein von Selbstjustiz getriebener Scharfrichter sei.

Der Mann, der niemals aufgibt ist, wie der Filmkritiker Roger Ebert sagt, dennoch ein typischer Eastwood-Film: „fast, furious and funny“.³⁹ Trotz der vielen Gewalt macht der Film Spaß. Anders als bei *Dirty Harry* oder *Ein Fremder ohne Namen* besitzt die Gewalt hier eine komische, witzige Note. Bedenkt man, dass ob der extremen Schusszenen mit dem Bus oder dem Haus niemand stirbt und Shockley selbst nur zwei Kugeln abfeuert, ist der Film in der Tat weniger gewaltvoll, als all die Kaels dieser Welt es einem weismachen wollen.

„If, as a film director, I ever wanted to say something, you'll find it in Bronco Billy.“⁴⁰

Die Achtzigerjahre waren für Eastwood eine Periode der Experimente. Sein erster Film in diesem Jahrzehnt war die Westernkomödie *Bronco Billy* von 1980. Das Besondere ist jedoch, dass der Western in der Moderne spielt. Eastwood nahm sein Lieblingsgenre, den nordamerikanischen Heimatfilm und verpflanzte es ans Ende des 20. Jahrhunderts.

Viele Komponenten sind geblieben, manche wurden ersetzt. So startet der Film natürlich mit einer Totalen des Hauptspielortes, dem Zirkuszelt. Eastwood selbst gibt sich einen großen Auftritt, indem er sich selbst als Hauptattraktion der Show präsentiert und sich zudem dieselben Initialen gibt wie Buffalo Bill, dem berühmten Schausteller und Westernhelden. Auch der subjektive Schlag in die Kamera kommt wieder vor. Neu hingegen war die verspielte Albernheit, mit der Eastwood sich und seine Charakter ausstattete. Als aggressiver, hitzköpfiger und dummlicher Kerl, der selbst von Kindern zurechtgewiesen wird, darf ihn niemand die Illusion rauben, ein echter Cowboy zu sein. Sonst schlägt er um sich und schmeißt einen schon mal mitten auf dem Highway aus

³⁶ vgl. Interview Joel Cox, *Eastwood in Action*, 2001

³⁷ vgl. Benoliel 2010, S.21

³⁸ vgl. Wikipedia.org, *The Gauntlet*, 2012

³⁹ vgl. Roger Ebert, *Chicago Suntimes*, *The Gauntlet*, 1977

⁴⁰ vgl. Wikipedia.org, *Bronco Billy*, 2012

dem Auto. Seine Assistentin Miss Mitzi Fritz ist eine naive Kopie von Marilyn Monroe und der Indianer der Show mit seiner vermeidlich nie zuvor gezeigten Performance lässt sich von einer Schlange ins Gesicht beißen. Dem Zuschauer wird also recht schnell deutlich gemacht, dass hier Träumer am Werk sind, die zwar sich bemühen, aber nie wirklich erfolgreich sein werden. Bronco Billy ist vielleicht ein hervorragender Schütze, aber auch er trifft nicht immer ins Ziel, wenn es nicht gerade der Schenkel seiner Assistentin ist.

Der Film erinnert in vielerlei Hinsicht an *Der Texaner*. Auch Bronco Billys Zuhause, sein Zirkuszelt, wird niedergebrannt, er hat harte Schicksalsschläge zu ertragen, wie das Fremdgehen seiner Frau mit seinem besten Freund und er scharf eine Gruppe aus Indianern, Vietnamkriegsdeserteuren und Verurteilten um sich und lebt mit ihnen wie mit einer Familie, auch um dem Vorwurf des Faschismus' Kaels entgegenzuwirken.

Auf dem zweiten Blick liefert Billy gesellschaftliche Werte wie Loyalität und Gemeinschaftssinn. Trotz der Streits und Festnahmen, die die Truppe zu zerreißen drohen, unternimmt Billy alles, um sie zusammenzuhalten. Er gibt sogar sein letztes Geld aus, um den Deserteur vor dem Gefängnis zu wahren. So schafft er es schließlich auch, die arrogante Jetsetdiva Antoinette Lilly für das einfache Leben auf der Straße zu begeistern und macht sie zu seiner Assistentin und Frau. Nicht zuletzt besitzt *Bronco Billy* einen ausgeprägten Humor, den nur

Eastwood so inszenieren konnte. Schließlich neigt er hier zur Selbstironie. Nur wer ein Image eines Harry Callahans und eines Westernhelden á la Blondie hinter sich weiß, kann sich auch darüber lustig machen und damit erfolgreich sein. Einmal mehr verweist Eastwood mit seinen Filmen auf das historische und politische Amerika. Besonders nach dem Vietnamkrieg war das Land zerrissen. Pro



Abb. 9: Bronco Billy als Zusammenführer

und Contra standen sich gewaltvoller denn je gegenüber. Eastwood einte jedoch alle Meinungen, Rassen und Minderheiten in Form von Bronco Billys Ersatzfamilie unter einem Zelt, das symbolischerweise aus einzelnen Stars and Stripes-Flaggen genäht wurde. Er erinnerte damit daran, dass die USA nur durch das Mitwirken aller zu dem wurde, was sie sind: ob Weiße, Schwarze, Asiaten, Indianer, Iren oder Mexikaner.⁴¹

Das Ende kommt allerdings so überraschend wie unerwünscht daher. Der Film endet zwar mit dem bekannten Helikopterflug, bei dem am Ende das Zirkuszelt auf einer Wiese steht, die von der modernen Stadt umgeben ist. Der echte Wilde Westen ist also tot und *Bronco Billy* ein Requiem für ihn. Aber dramaturgisch ist das Ende unbefriedigend. Die Spannung lässt im letzten Drittel des Films ohnehin schon nach und zu einem Höhepunkt kommt es nicht mehr. Stattdessen wird die Show

⁴¹ vgl. Benoliel 2010, S.39

dokumentarisch dargestellt, so dass der Spannung sogar die Chance genommen wird, noch einmal zu steigen. Der Zuschauer wird mit einem unfertigen Gefühl zurückgelassen.

1982 drehte Eastwood seinen bisher einzigen Science Fiction-Film mit *Firefox*. Zur Zeit des Kalten Krieges erschienen laufend Filme über die politische Spannung zwischen der USA und der UdSSR. Auch Eastwood schloss sich diesem Trend an und ließ sich als Geheimagent Mitchell Gant nach Russland infiltrieren. Als herausragender Kampfpilot, der sich bereits im Vietnamkrieg ausgezeichnet hat, womit Eastwood einmal mehr diesen Krieg aufgreift, soll er das russische Kampfflugzeug *Firefox* stehlen und sich auf neutralen Boden landen.

Das Genre der Science Fiction bringt ein Mindestmaß an Unrealismus mit sich. Das reicht vom Brechen der physikalischen Gesetze bis den Illusionen einer möglichen Zukunft. Eastwood ging aber gar nicht so weit. Er holte den Unrealismus in die heutige Zeit bzw. ins Jahr 1982. Das beginnt mit dem Namen des überragenden Objekts der Begierde. Ein russisches Kampfflugzeug, das alle anderen technischen Errungenschaften in den Schatten stellt, wird kaum einen englischen Namen tragen, den das russische Militär auch verwendet. Des Weiteren feuert die *Firefox* allein durch die Kraft der Gedanken. Sobald ein Pilot eine Gefahr wittert, wird die Quelle befeuert und zerstört. Das ist selbst für heutige Erkenntnisse ein Zukunftstraum. Ist dieser Traum dennoch plausibel, weil er irgendwann real werden könnte, bleibt dennoch der Vorwurf des Unrealismus bei Eastwood, da der Film im 20. Jahrhundert spielt.

Filmisch wurde einmal mehr wenig falsch gemacht. Mit dem gewohnten Team um Kameramann Bruce Surtees und Cutter Ferris Webster drehte Eastwood in einer vertrauten Umgebung, die ihre Qualität oft genug bewiesen hat. Der Film beginnt wenig überraschend mit einer Totalen vom Helikopter aus gefilmt. Dieser Helikopter, der diegetisch zur Story beiträgt, sucht den Kampfpiloten Gant, der wie John Rambo zurückgezogen in der Natur lebt. Die zweite Einstellung zeigt Gant beim Joggen, so dass dem Zuschauer gedeutet wird, dass er der Protagonist ist. Schließlich rückt normalerweise kein Kampfhubschrauber aus, um einen zurückgezogenen Mann zu finden, der sich durch Joggen fit hält. Nachdem Gant sich in sein Haus retten konnte, da er von Visionen verfolgt in dem Helikopter einen Feind sieht, zeigen Rückblenden, was er in Vietnam erlebt hat: sinnloses Morden von Frauen und Kindern, woran er selbst Schuld war. Um ihn zu retten, musste ein US-Helikopter diese Menschen umbringen. Innerhalb der ersten vier Minuten weiß der Zuschauer also von Gants militärischer Vergangenheit, seinen Visionen und dessen Folgen.

Die Lichtsetzung ist in *Firefox* noch simpler als in bisherigen Filmen. Die einzige Lichtquelle wird selten von Reflektoren unterstützt, so dass durch harte und lange Schatten sowie durch den Drehort, nämlich Wien, eine Film noir-Stimmung aufkommt, wie man sie aus *Der dritte Mann* von Orson Welles kennt. Selbst die Bilder am Moskauer Flughafen sind extrem dunkel, um das Mysteriöse und Geheime des KGBs

zu verdeutlichen. Zudem verzichteten Eastwood und Surtees sogar häufig ganz auf eine künstliche Lichtsetzung und nutzt lediglich *Practicals*.

Bruce Surtees machte als Kameramann wie gewohnt dort weiter, wo er bei *Bronco Billy* aufhörte. Viele *Steady-Cam*-Elemente sowie Stativkamera gehörten zu seinem Repertoire. Auffallend, wenn auch nicht neu war eine Komponente, die in *Firefox* vermehrt auftrat: die untersichtige Kamera auf Eastwood. Mit einer Körpergröße von 1,93 Meter hatte es Surtees aber auch am Set nicht einfach, Eastwood perspektivisch auf Augenhöhe zu erfassen. Die Optiken der Kamera beschränken sich hier größtenteils auf Normalbrennweiten. Wenig weitwinkliger Totalen wurden genutzt, was bei einem Spionagefilm ohnehin wenig Sinn macht, da man eine bedrückte Enge erzeugen will. Weitwinkelobjektive wurden lediglich in engen Räumen wie der Metro genutzt. Hier wurde ein extremes Weitwinkelobjektiv gewählt, so dass sogar die Linien der Fensterrahmen gebogen waren. Das hat den Charakter eines Türspions, durch den Menschen unbemerkt beobachtet oder überwacht werden können.



Abb. 10: Weitwinkel mit Türspioncharakter

Häufig genutzt wurde auch hier die weitwinkliger Überwachungskamera von der Raumdecke aus. Auch diese Einstellung hat in diesem Film die Besonderheit, dass sie den Charakter des Geheimdienstes und der Spionage unterstreicht.

Außerdem nutzt man kaum tellige Bilder, was durch die kleinen Räumen zu erklären ist, in denen gedreht wurde. Eastwood dreht gern in echten Wohnungen⁴² und nicht in Studios, so dass die Kamera bei Normalbrennweite extrem nah an den Wänden stehen muss, um überhaupt eine rationale Cadrage zu bekommen. Natürlich wird auch hier der subjektive Schlag in die Kamera genutzt, der sich durch fast alle Eastwood-Filme zieht wie auch die *Steady-Cam*, die halbtotale zwei gehende und sich unterhaltene Menschen von vorne filmt.

Erstmals kam es bei einem Eastwood-Film zum Einsatz von visuellen Effekten. Hierfür wurde von John Dykstra, der schon für die Effekte von *Krieg der Sterne* zuständig war, ein speziell für *Firefox* neues Verfahren entwickelt – der umgekehrte BlueScreen.⁴³ Dafür wird ein stark geleschtes Objekt vor schwarzem Hintergrund abgefilmt. Als nächstes wird dieses Objekt mit einem phosphoreszierenden Material bestrich und im ultravioletten Licht abgefilmt. Dadurch wird aus dem Licht absorbierendem Objekt ein Licht reflektierendes Objekt. Durch spezielles Filmmaterial erhält man ein Negativ und ein Positiv des gefilmten Objekts, die man mit dem jeweiligen Hintergrundbild verbindet. Bedenkt man, dass *Krieg der Sterne* erst fünf Jahre zuvor erschien und

⁴² vgl. Interview Stern, Die Eastwood-Erfahrung, 2010

⁴³ vgl. Wikipedia.org, Reverse Bluescreen, 2012

Firefox ein Bruchteil dessen Budgets hatte, sind die visuellen Effekte absolut sehenswert.

Die Figur Eastwoods Mitchell Gant stellt in der Karriere des Schauspielers einen weiteren Fortschritt dar. War er bislang ausnahmslos ein waffenfreundlicher Mensch, der damit so gut umzugehen wusste wie kein zweiter, schaut Gant angewidert auf eine Pistole, die ihm angeboten wird, „falls etwas schief geht“. Durch seine traumatisierenden Erfahrungen in Vietnam hat er erfahren, welchen Schrecken Schusswaffen hervorrufen. Obwohl er zum Ende hin dennoch das massive Waffenarsenal der *Firefox* nutzt, ist dies doch als Anfang anzusehen, den Eastwood in den folgenden Jahren – mit einigen Ausnahmen – fortsetzte, nämlich dann, wenn er kein Kommerzkino drehte sondern qualitative und anspruchsvolle Filme. Auch die lockeren Sprüche gibt es hier nicht mehr. Gant ist hingegen ein unterwürfiger Pilot, der keine Widersprüche erhebt und sich mit Sätzen wie „Ja, das kann ich“ begnügt. Zudem griff Eastwood ein Thema auf, das besonders heute eine immense Rolle spielt: den Umweltschutz. Während Gant von seinem russischen Pendant in der *Firefox 2* verfolgt und beschossen wird, fallen dem schiesswütigen Russen sämtlichen Waldstriche zum Opfer, weil keine Rakete sein eigentliches Ziel trifft. Als Gant sieht, welche Zerstörung



Abb. 11: Kommerz mit Schnauzer und Brille

der Feind in der Natur anrichtet, zieht er sein Flugzeug hoch und verlagert den Kampf in den Himmel.

Firefox ist ein Film, der auf den Kommerz ausgelegt war. An einer einfachen Sequenz ist dies zu erkennen. Mitchell Gant wird verkleidet, um einem russischen Kontaktmann ähnlich zu sehen – inklusive Brille und Schnurrbart.

Während er verkleidet wird, erhält er von

Vorgesetzten letzte Instruktionen. Erst als es keine Fragen mehr gibt und Gant vorbereitet ist, wird erstmals sein verkleidetes Gesicht gezeigt, das den Eastwood-affinen Zuschauer zum Lachen bringt. Eastwood spielt mit seinem Image als harter Cop und nimmt sich dabei auf den Arm. Diese kurze Sequenz der Selbstironie bringt den Film inhaltlich nicht weiter. Das ungewohnte und witzige Gesicht Eastwood mit Schnauzer und Brille zielt lediglich auf lustige Unterhaltung ab, die in der eigentlich ernstesten Lage deplaziert ist. Der große kommerzielle Erfolg blieb jedoch aus. Mit einem riesigen Budget von 21 Millionen US-Dollar spielte der Film lediglich die doppelte Summe in den USA wieder ein.⁴⁴

Politisch zielt *Firefox* auf den Kalten Krieg ab. Dabei werden die USA als geschlossene, gerechte und „gute“ Nation dargestellt, dessen Kampfpilot sich weigert, den Feind zu töten, weil er in ihm einen Menschen sieht; die jedoch nicht diejenige war, die das technisch herausragende Flugzeug gebaut hat. Umgekehrt ist die UdSSR bzw.

⁴⁴ vgl. imdb.com, *Firefox*, Box-Office, 2012

Russland ein Land, in dem die Angst herrscht, der KGB alles und jeden ausspioniert und damit gegen sämtliche Grundrechte der Privatsphäre verstößt, das Böse verkörpert und antisemitistisch ist, aber dennoch gute Menschen in der Bevölkerung hat (ironischerweise Juden), die rebellisch gegen den diktatorischen Kommunismus ankämpfen und die „guten“ Amerikaner unterstützen. Unterm Strich bleibt dem Zuschauer aber nur die Ansicht, dass die USA die Kämpfer der Gerechten darstellen, die immer gewinnen. Die letzte Einstellung könnte aus dem amerikanisierten Film *Superman* stammen. Der überlebende Held fliegt mit der neu errungenen Friedenswaffe gen Horizont, während dem Zuschauer eine heroische, patriotische, triumphierende Musik vorgespielt wird. Das Kommerzkino hat gesiegt.

4.2. Der erste Musikfilm

„Mit Bronco Billy und Honkytonk Man begannen viele, ihre Meinung über mich als Regisseur zu ändern. Für sie war ich nun jemand, der sich mit anderen Themen befasste als mit jenen, die mich bekannt gemacht hatten.“⁴⁵

In *Sadistco* spielte Eastwood einen Radiomoderator, in *Bronco Billy* sang er sogar den Titelsong „Barroom Buddies“. Nach dem häufigen Genre-Wechsel war es nur eine Frage der Zeit, wann Eastwood einen reinen Musikfilm machen würde. Dieser kam im selben Jahr wie *Firefox* mit *Honkytonk Man*, was so viel bedeutet wie der „Spelunkenmann“. Der Titel implizierte also bereits keine große Musikerkarriere des Protagonisten.

Im Mittelpunkt des Films steht der alternde Countrysänger Red Stovall, der immer noch auf seinen ersten großen Hit wartet. Begleitet von seinem Neffen Whit reist er nach Nashville, Tennessee, wo er die Chance bekommt, einen Song aufzunehmen. Doch Stovall leidet an Tuberkulose und verfällt immer wieder heftigen Hustenanfällen. Die Aufnahme wird abgebrochen und abgesagt. Kurz bevor er stirbt, schafft er es doch noch einen letzten Song mit dem Sänger Smoky aufzunehmen. Stovall stirbt, doch der Song wird unsterblich.

Eastwoods vertrautes Team um Surtees, Webster und Co. bekam einen familiären Zuwachs. Sein Sohn 14-jähriger Sohn Kyle spielte die Rolle des Neffen Whits. Die besondere Beziehung zu seinen Neffen lässt Stovall zu einem der sympathischsten Charaktere Eastwood werden. Er sorgt sich liebevoll, wenn auch manchmal zu streng und egoistisch, um ihn und „spendiert“ ihm sogar sein erstes Mal, in dem er ihn in sein Lieblingsbordell einlädt. Die rührende Geschichte um den kranken Onkel und fürsorglichen Neffen bekommt eine immense Tragik, als am Ende der Song des Verstorbenen in allen Radios gespielt wird.

⁴⁵ vgl. Berndt Schulz, V.I.P. Clint Eastwood, 1993, S.61

Eastwoods Sinn für Gemeinschaft, der bereits in *Der Texaner* und *Bronco Billy* aufkam, wurde hier weitergeführt. Obwohl Stovall mit seiner Sucht und Krankheit alleine war bzw. keine Hilfe zuließ, kann er dennoch auf einen großen Freundeskreis blicken. Ob in seinen Lieblingsbordellen oder Spelunken, in denen er zusammen mit anderen Musikern Jamsessions spielte oder auch in der eigenen Familie. Stovall war kein einsamer Mann, der sterben musste. Er starb, weil er für seinen eigenen Traum kämpfte.

Honkytonk Man zeigt einiges von Eastwoods persönlicher Seite. Seine langjährige Partnerin Sondra Locke, mit der er sechs Filme drehte, war hier die Schauspielberaterin für seinen Sohn Kyle.⁴⁶ Dieser sollte in einer Szene im Bordell laut Drehbuch Marihuana rauchen und high werden. Doch Eastwood, der selbst strikt gegen Drogen ist, ließ seinen Sohn nicht mal eine falsche Zigarette rauchen. Die Szene wurde also so umgeschrieben, dass Whit als Passivraucher mit Marihuana in Kontakt kommt. Zudem ließ Eastwoods persönliche Liebe zur Countrymusik den Schauspieler all seine Songs selber singen. Der Film ist ein sehr persönliches Werk, was sich an der Kinokasse auswirkte. Der Film bekam gute Kritiken wie z.B. von Roger Ebert, der für die Chicago Post schrieb: „This is a sweet, whimsical, low-key movie, a movie that makes you feel good without pressing you too hard. It provides Eastwood with a screen character who is the complete opposite of the patented Eastwood tough guys.“⁴⁷

Doch der Zuschauer war wenig begeistert von einem Eastwood, der erfolglos und krank war und letztlich sterben würde.⁴⁸ In den USA spielte der Film rund 4,6 Millionen Dollar ein, was gerade einmal die Kosten deckte. In Deutschland kam er gleich gar nicht ins Kino. „I think I have never made a picture in my life that I thought it was gonna be a success.“⁴⁹ Wie passend.

Eastwoods Produktionsfirma Malpaso brauchte unbedingt einen Film, der die Kassen wieder füllen würde. „Es war eine Phase in meinem Leben, in der ich etwas Neues ausprobierte, aber das Publikum zog nicht mit.“⁵⁰ Wer würde denn den Erfolg besser zurück bringen können als Dirty Harry?

„Go ahead, make my day! “

Mit *Dirty Harry kommt zurück* inszenierte Eastwood erstmals einen Film der *Dirty Harry-Reihe* selbst. Jennifer Spencer, die vor zehn Jahren mit ihrer Schwester vergewaltigt wurde, sinnt auf Rache und tötet jeden einzelnen, der sich an den beiden vergangen hat. Harry Callahan wird mit dieser Mordserie beauftragt und findet raus, dass die Mörderin einen guten Grund für ihre brutalen Taten vorzuweisen hat. Dass der Film in erster Linie ein kommerzieller Erfolg sein sollte, lässt sich an vielerlei Punkten festmachen. Zum einen wäre da die völlig untypische Musik für einen

⁴⁶ vgl. imdb.com, *Honkytonk Man*, Trivia, 2012

⁴⁷ vgl. Roger Ebert, *Chicago Sun-times*, *Honkytonk Man*, 1982

⁴⁸ vgl. Schickel 2010, S.160

⁴⁹ vgl. Interview Eastwood, *Dirty Harry: Das Original*, 2009

⁵⁰ vgl. Schickel 2010, S.163

Eastwood-Film, die sich an den elektronischen Techno-Klängen der 80er Jahre orientiert. Zum anderen wäre da der Satz, der Harry Callahan endgültig unsterblich machte. „Go ahead, make my day“, mit dem die deutsche Synchronisation überfordert war und letztlich das „Make my day“ übernahm, bildete für Eastwood und seinem

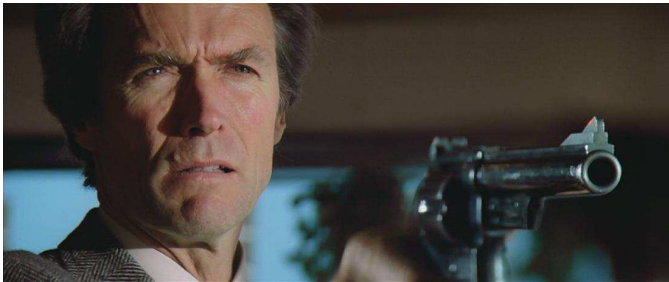


Abb. 12: Ein Spruch mit Kultcharakter

Polizeiinspektor eine eigene Corporate Identity. Der Satz wird zweimal im Film gesagt. Das erste Mal, als Callahans Lieblingscafé ausgeraubt wird und er die Räuber mit brachialer Gewalt als Teil der Exposition zur Strecke bringt und das zweite Mal bevor

er den letzten der „Bösen“ erschießt. Dieses Muster wurde bereits im ersten *Dirty Harry*-Film erfolgreich genutzt, als Callahan seine Feinde mit der Frage quält: „I know what you're thinking. Did he fire six shots or only five? Well, to tell you the truth, in all this excitement I kind of lost track myself. But being as this is a .44 Magnum, the most powerful handgun in the world, and would blow your head clean off, you've got to ask yourself one question: Do I feel lucky? Well, do ya, punk?“ Die Brutalität dieses Satzes ergibt sich aus der ersten Situation, in der Callahan diese Frage stellt. Sein Gegner liegt bereits verwundet am Boden, während er selbst genau weiß, wie viele Kugeln er noch im Lauf hat. Weitere humoristische Elemente wie ein Polizist, der einen Hot Dog am Tatort isst, obwohl das Opfer kastriert wurde oder die Verfolgung eines Kriminellen durch Callahan in dem Bus eines Altersheims, erwecken den Eindruck, dass hier etwas übertrieben wurde. Glücklicherweise bleibt er Regisseur aber stets im Realistisch-Plausiblen, was sich auch in der Brutalität des Films widerspiegelt. Sowohl die Kastrationen durch eine Schusswaffe als auch die vielen Kopfschüsse werden explizit gezeigt. Dafür ist der Film auch der einzige *Dirty Harry*-Teil, der in Deutschland erst ab 18 Jahren freigegeben ist.

Eastwood wollte also sicherstellen, dass *Dirty Harry kommt zurück* ein Erfolg wird, indem er auf alte Erfolgsmuster zurückgriff und den Humor steigerte. Diese Rechnung ging voll auf. Allein in den USA spielte der Film rund 68 Millionen US-Dollar ein⁵¹ und wurde damit der erfolgreichste der fünf *Dirty Harry*-Filme. Es lassen sich doch auch weitere Ähnlichkeiten zu früheren Filmen feststellen. Neben dem obligatorischen Helikopterflug als erste Einstellung nutzte er hier außerdem eine Kopie des Fluges aus *Sadistico*, in dem knapp über die Klippen am Meer geflogen wird und die Kamera am Ort des Geschehens Halt macht. Für Kameramann Bruce Surtees war es die vorletzte Zusammenarbeit mit dem Regisseur Eastwood. In diesem Film kommen noch einmal verstärkt die Qualitäten Surtees' zum Vorschein. Das düstere Low-Key-Bild fand hier seinen Höhepunkt und machte den Film zum schwärzesten *Dirty Harry*-Teil. Nicht nur, dass der Film größtenteils nachts spielt. Es wurde auch die Nutzung von Practicals

⁵¹ vgl. imdb.com, Sudden Impact, Box-Office, 2012

extrem reduziert. Die Nacht sollte die Nacht bleiben und der Tag sollte kein Licht mit sich bringen. Das ist deutlich zu sehen in den persönlichen, intimen Momenten zwischen Callahan und dem Opfer Jennifer Spencer. Zudem ist auch hier das Krankenhaus so dunkel gefilmt und geleuchtet, dass es mit einer Leichenhalle verwechselt werden könnte.



Abb. 13: Callahan bekommt Heiligenschein

Im Showdown zwischen Callahan und den übrigen Vergewaltigern kommt es zur symbolischen Hervorhebung Callahans zum Racheengel. Durch eine back light-Leuchte sieht der Zuschauer einzig seine Silhouette mit der automatischen .44 Magnum in der Hand. Dabei ist sein Kopf genau

zwischen Linse und Leuchte, so dass er einen Heiligenschein bekommt.

Der Charakter Harry Callahan hat sich mit diesem Film weiterentwickelt. Zwar übt er sich im Urlaub am Schiessstand und zu Beginn sagt er noch: „Solange das Gesetz verletzt wird, billige ich keine Rache.“ Am Ende lässt er Jennifer Spencer jedoch gehen, obwohl sie getötet hat. Spencers Motive, die ähnlich sind mit Callahans eigenen lassen ihn zweifeln, ob das Gesetz immer oberste Priorität hat. Er bekommt erste Anflüge von Reue und Schuld⁵², wirkt viel tiefsinniger, was sich erst unter Eastwoods Regie entwickelt hat. Schließlich waren der zweite und dritte Teil plattere Versionen des Originals.

Auf der anderen Seite werden die Feinde schmutziger und skrupelloser. Während Scorpio im ersten Teil psychopathische Hintergründe hatte und die Polizisten im zweiten karrierebezogene Motive hatten, vergehen sich hier die Kriminellen sexuell an Kindern und jungen Frauen und verletzen sogar Tiere wie Callahans Hund. Was Eastwood über diese Vergehen denkt, zeigt er, indem er sie im Film kastrieren lässt.

Der Aufbau des Films ist eher untypisch. Zu Beginn wird ein Mord gezeigt, gleichzeitig aber auch die Mörderin, was nicht zum klassischen Aufbau eines Kriminalfilms passt. Erst nach und nach wird dem Zuschauer verdeutlicht, dass die vermeidliche Mörderin einen guten und gerechten Grund für die Morde hat. Auch fehlt es dem Film an einem Antagonisten. Dieser besteht nämlich aus einer Gruppe, dessen Anzahl man nicht genau erfassen kann und der Gegner damit ungreifbar und weitestgehend anonym bleibt. Zu einem dramaturgischen Höhepunkt kommt es trotzdem, wenn auch mit unbekanntem Gegner. Doch auch hier lassen sich die weiten Arme des Kommerzes ausmachen. Der letzte der Vergewaltiger fällt von einer Achterbahn und wird vom Horn eines Einhorns im Karussell aufgespießt. Diesem Galgenhumor lässt sich dennoch etwas Ernstes abgewinnen. Der Feind wurde also von einer kindlichen Märchengestalt umgebracht, was sich auf die junge Schwester von Spencer beziehen lässt, die nur

⁵² vgl. Interview Schickel, The Evolution of Clint Eastwood, 2009

zweimal im Film zu sehen ist und davon einmal in einer Rückblende. Doch ein Trost ist das nicht. Erlösung findet niemand.

4.3. Eastwood und Religion

Fast zehn Jahre nach seinen letzten Western drehte Eastwood mit *Pale Rider* einen Film, der ihn wieder zu seinen Ursprüngen brachte. Als namenloser Priester reitet er in ein Dorf, das von ambitionierten Goldgräbern bewohnt ist. Doch der Claim wird von Coy LaHood, einem Großunternehmer im Goldgräbergeschäft beansprucht. Immer wieder schikaniert er die Bewohner des Claims, um sie zu verscheuchen. In dem Auftreten des Priesters schöpfen die Bewohner jedoch neue Hoffnung und sind entschlossen, sich LaHood zu stellen. Dieser engagiert daraufhin einen Marshall und sechs weitere Deputies, die den Priester beseitigen sollen. In einem Showdown tötet der Priester alle sieben Gegner und reitet fort.

Biblische Anlehnungen ziehen sich durch den ganzen Film. Selbst der Titel beschreibt den vierten Reiter der Apokalypse, der ein „pale horse“ reitet. Das Mädchen Megan, das zu den schikanierten Bewohnern gehört, betet zu Beginn des Films den Hirtenpsalm. Doch nach jedem Satz widerspricht sie dem Psalm und verliert mehr und mehr ihr Vertrauen in Gott. Als Antwort auf ihr Gebet erscheint der Priester, von dem Eastwood selbst sagt, dass er ein Geist sei.⁵³ Aber er ist vielmehr als das. Er ist ein Todesengel, der wegen eines Gebets erscheint, Menschen tötet und wieder verschwindet. Nichts wird von seiner Vergangenheit, seinem Leben oder seiner Familie erzählt, außer dass er vor langer Zeit seinen Colt in ein Schließfach sperrte. Er trägt nicht mal einen Namen.

Sein Gegenspieler Marshall Stockburn verkörpert umgekehrt den Teufel. Er und seine sechs Deputies ergeben sieben todbringende Feinde. Welche Bedeutung die Zahl Sieben hier hat, lässt sich nur erahnen, denkt man an die sieben Plagen, die sieben Tugenden und sieben Laster oder das Buch der sieben Siegel, das die Apokalypse bringt. Passend dazu stehen der Priester und Stockburn in einer besonderen Beziehung zueinander. Sie kennen sich aus alten Zeiten, die jedoch nicht weiter beleuchtet werden. Es lässt sich aber erschließen, dass der Priester die sechs Narben auf den Rücken durch Kugeln von Stockburn bekommen hat – Narben von Durchschüssen, die eigentlich kein Mensch überlebt hätte. Am Ende revanchiert er sich, indem er Stockburn dieselben Narben zusetzt. Dieser stirbt auch, doch der Priester überlebte die sechs Durchschüsse. Das bietet weitere symbolische und religiöse Interpretationen. Der Priester ist wiederauferstanden, ist ein Heiliger, ist der Erlöser. Dieser mysteriöse Nebel, der den Priester umgibt, wird umso dichter, als er seinen ersten Feind tötet und sagt: „Nun, die Wege des Herrn sind wahrlich unergründlich.“ Oder als er das Tischgebet in einem einzigen kurzen Satz unterbringt. Ein echter Priester hätte mehr Worte gefunden. Zudem verliebt sich eine Jungfrau in

⁵³ vgl. clinteastwood.net, 2012

den Priester. Damit wird sie der Jungfrau Maria gleichgestellt und der Priester Gott und der religiöse Bezug findet seinen Höhepunkt.

Was zeichnet den Todesengel abgesehen von den religiösen Bezügen aus? Seine Überlegenheit. In der Stadt wird ein Mann von fünf Männern LaHoods zusammengeschlagen. Der Priester geht dazwischen und verprügelt seinerseits die fünf Angreifer ohne einen Kratzer davon zu tragen. Auch ein Hüne mit einem Hammer in der Hand kann dem ihm nichts anhaben. Und natürlich tötet er auch jeden einzelnen der sieben teuflischen Reiter. In dieser Hinsicht ist der Charakter des Priesters ein Rückschritt für Eastwoods Figuren. Er kehrt zurück zu den Leone-Helden, die nie verloren haben. Andererseits lässt sich dieser Rückschritt entschuldigen, da die Überlegenheit aufgrund der religiösen Bezüge notwendig wurde.

Für Bruce Surtees war es der letzte Film, den er für Eastwood fotografierte. Einmal mehr machte er seinem Ruf als „Prinz der Dunkelheit“ alle Ehre.⁵⁴ Er gibt in den Außenszenen der Sonne keine Chance der Entfaltung. Die Blende ist stets soweit



Abb. 14: Dämonisches Licht in *Pale Rider*

geschlossen, so dass der Himmel erkennbar und gesättigt blau ist. Einzig in den Szenen, die innen spielen, lässt er die Sonne etwas Spielraum, weil er wieder weitgehend auf Practicals verzichtet. Um also die dunklen Räume für die Kamera erkennbar zu machen,

musste er die Blende so weit öffnen, dass die Sonne in den Fenstern wegbrannte. Wenn jedoch mal eine Lichtquelle genutzt wurde, hat er sie weicher gemacht, so dass auch die Schatten weicher wurden. Dadurch erhält der Film sanftere Bilder, die melancholischer und harmonischer wirken. Die sechs Deputies, die Stockburn begleiten, werden hingegen dämonisch geleuchtet. Während sich der Farbraum in LaHoods Büro im Normalen bewegt, werden die sechs vom Kaminfeuer im selben Raum in ein teuflisches Rot gehüllt, als würden sie direkt aus der Hölle kommen und auf ihren Einsatz warten. Auch die Panoramaaufnahmen hat Surtees wieder telig gestaltet. Filmtechnisch lässt sich sonst wenig sagen, da wieder wenig experimentiert wurde und „alles beim Alten ist.“

Die Selbstinszenierung änderte sich hingegen. Eastwood gab sich selbst immer einen großen Auftritt. Dieser blieb hier zwar optisch aus, aber seine Gleichstellung mit einem Heiligen spricht für sich. Außerdem lässt er eine 14-Jährige sich in ihn verlieben. An Selbstvertrauen mangelte es ihm also auch nicht.

Auch *Pale Rider* hat eine politische Botschaft. Sätze wie „Wenn es mehr Liebe in der Welt gäbe, würden weniger Menschen sterben“ oder „Nur wenn ihr zusammenhaltet, könnt ihr die LaHoods dieser Welt besiegen“ wirken im Film übertrieben romantisch und „verschnulzt“, als dass sie frei von aktuellem Bezug sein könnten. Zurzeit des

⁵⁴ vgl. Margalit Fox, nytimes.com, 2012

Erscheins von *Pale Rider* war Ronald Reagan US-Präsident. Er zeichnete sich zwar als starker Wirtschaftsmotor aus, zeigte jedoch auch absolute Entschlossenheit im Kalten Krieg und anderen Konflikten. Unter seiner Regierung rüstete die USA massiv auf, um „das Gleichgewicht des Schreckens“ insofern zu verschieben, dass die USA die atomstärkste Macht würde und der Konflikt zu ihren Gunsten beenden werden würde. Außerdem fiel die „Iran-Contra-Affäre“ in Reagans Amtszeit und die US-Invasion in Grenada geschah unter Reagans Regie.⁵⁵ Der Präsident war also ein militärisch sehr aktiver Politiker, was in der Bevölkerung natürlich kritisch gesehen wurde. Die Sätze des Priesters lassen sich von daher auf die politischen Aktivitäten der USA in den frühen Achtzigern beziehen.

Nachdem Eastwood in *Firefox* das Thema der Umweltverschmutzung kurz aufgriff, hat er es hier zentral in die Geschichte integriert. Goldgräber LaHood lässt einen Fluss umleiten, um mit dem Wasser Gesteinsmassen abzutragen. Dabei wird der Nährboden für Bäume und Tiere abgetragen. Der Gouverneur hat daher dieses Verfahren verboten. Doch das Verbot tritt erst in wenigen Wochen in Kraft, so dass LaHood sich umso mehr beeilen muss, den umkämpften Claim zu bekommen. Damit erhält er ein weiteres Merkmal als „Böser“.⁵⁶

Das Besondere an diesem Spätwestern ist die Vielschichtigkeit der Natur. Sie ist nicht mehr nur Kulisse, sondern wird zum Lebensraum. Umgekehrt werden die Charaktere ausführlich bei der Ausübung ihrer Arbeit gezeigt, die sie am Leben hält. Das alltägliche Leben wird präsentiert und gibt auch den Nebencharakteren eine persönliche Ebene. Zudem greift Eastwood hier erneut das Gesellschaftsdenken auf, das bereits *Der Texaner* und *Bronco Billy* auszeichnete. Er schweißt ein ganzes Dorf zusammen und beschwört es in der Nacht vor dem Kampf. Der Unterschied ist hier lediglich, dass er selbst kein Teil dieser Gesellschaft ist und auch nicht werden kann. Ob nun als Heiliger oder als Naturgeist oder Todesengel, der Kontakt mit dem einfachen Menschen ist kein Umgang für ein Wesen wie dem Priester und umgekehrt würde das Dorf nicht glücklich werden mit einem Mörder, Engel und Scharfrichter.

Eastwoods Western scheinen alle miteinander verknüpft zu sein. Der einsame Reiter erscheint am Horizont und verschwindet im selbigen am Ende wieder, um im nächsten Film wieder dort zu erscheinen. Doch nach der erneuten Rückkehr zum Genre, das ihn berühmt gemacht hat, war es nun wieder Zeit für etwas Neues: diesmal der militärische Kriegsfilm.

4.4. Das Ende von Dirty Harry

Auch wenn Eastwood später mit *Dirty Harry 5 – Das Todesspiel* einen weiteren Film in der Rolle des Inspektor Callahan spielte, ist *Heartbreak Ridge* das offenkundige Ende des rächenden Charakters in seinen Filmen als Regisseur.

⁵⁵ vgl. Wikipedia.de, Ronald Reagan, 2012

⁵⁶ vgl. Dieter Krusche, Reclams Filmführer, 2003, S. 532

Der Gunnery Sergeant Thomas Highway steht vor der Pension und soll eine letzte Einheit US-Marines ausbilden. Doch seine Rekruten sind alles andere als Musterschüler. Sie haben keinerlei Respekt vor Highway und werden zur wandelnden Zielscheibe für andere Einheiten. Erst durch einzelne Erfolge über diese konkurrierenden Einheiten verschafft sich Highway Respekt und wird bald zum Helden. Als es dann zum militärischen Einsatz in Grenada kommt, kann er mit seinen Jungs einen letzten Kriegserfolg verbuchen und in Pension gehen und selbst seine Ex-Frau gibt ihm noch eine Chance.

Was nach einem schnulzigen Happy End klingt, ist auf den zweiten Blick viel tiefsinniger. Eastwood richtete sich nach der US-Politik unter Reagan und machte nach *Firefox* und *Pale Rider* ein weiteres politisches Statement. Er räumt ein, „dass das (der Grenadakrieg) für einen Film ein recht mickriger Krieg war, aber es war eben der damals aktuelle.“⁵⁷ Highway sagt selbst: „Sehen Sie sich die Politiker an: Die Leute verschaffen sich eine Position, von der aus sie wirklich helfen könnten, aber stattdessen schlagen sie plötzlich eine ganz andere Richtung ein. Sie werden korrupt und verlieren den Bezug zum Volk.“ Die Grenada-Invasion sollte das Ansehen der USA wieder herstellen – auf Kosten eines weiteren Kriegseinsatzes. Kritisch behandelt Eastwood hier dieses Thema, indem er dem Militär sein heroisches Bild nimmt. Die Ausbildung ist zu hart und brutal, die Ausbilder obszön, der Kampf dreckig. Auch die Verdienste eines alternden Koreakriegsveterans werden nicht gewürdigt. Sobald ein Sergeant zu alt ist, ist er für das Militär wertlos und wird abgeschafft. Und alt ist mittlerweile auch Eastwood. So spielt er sich selbst mit einer rauen, verbrauchten Stimme, die viele Jahre bei der Einschüchterung neuer Rekruten abgenutzt wurde. Graue Haare und tiefe Falten runden das Bild eines Militäröpas ab. Seine Ähnlichkeit zu Harry Callahan ist offensichtlich. Auch Highway widersetzt sich den Anweisungen seiner Vorgesetzten, arbeitet auf eigene Faust und ist damit am Ende erfolgreich und im Recht. Durch die Pensionierung dieses Mannes schickt Eastwood letztlich all seine Waffenhelden in den Ruhestand. Fortan wird er nur noch Vaterfiguren oder pensionierte, gescheiterte Helden spielen.

Die Exposition erinnert an den Beginn von *Der Texaner*. Auch hier wird in Rückblenden und in schwarz-weiß die Vergangenheit des Eastwood-Charakters gezeigt. Aufnahmen der Schlacht von Heartbreak Ridge im Koreakrieg und darüber die Credits werden in extremen Low-Key-Bildern gezeigt, aus denen schließlich der Held Thomas Highway ins Licht und in Farbe tritt. Der eigene große Auftritt ist sicher gestellt. Nur die Verbindung zu seiner Ex-Frau Aggie lässt den harten, militanten Sergeant verwundbar aussehen. In Frauenzeitschriften sucht er nach hilfreichen Tipps für eine Versöhnung, was ihn zu einem Menschen macht, der auch ein Leben abseits des Militärs führt, auch wenn ihn dieses überall hin folgt.

Kritiker nahmen den Film größtenteils positiv auf. Besonders Eastwoods Schauspielleistung wurde hervorgehoben, die lustig, entspannt und scheinbar mühelos

⁵⁷ vgl. Schickel 2010, S.178

sei. Ein Schauspiel von der Sorte, die alternde Schauspieler von denen trennt, die sich das Recht verdient haben, als Star identifiziert zu werden.⁵⁸ Auch an der Kinokasse war der Film erfolgreich. Weitweit spielte er rund 80 Millionen US-Dollar ein bei einem Budget von 15 Millionen.⁵⁹

Heartbreak Ridge war die erste Zusammenarbeit Eastwoods mit Jack N. Green als Kameramann. Zuvor war er bereits Schwenker unter Bruce Surtees gewesen. Green übernahm die Ideen der Lichtstimmung von Surtees. Auch er arbeitet überwiegend mit dunklen Low-Key-Bildern, mit harten Schatten und extrem wenig Lichtquellen. Ein erstes Denkmal mit dieser Lichtsetzung machte er sich und Eastwood mit der Biografie des legendären Jazz-Saxophonisten Charlie „Bird“ Parker.

„Clint ist ein Jazzfan. Und im Jazz gibt es eine Menge Improvisation, wo man die Melodie und die Akkorde nimmt und dann improvisiert. Und genauso filmt er auch. Er lässt den Schauspieler ein Drehbuch haben und sagt nicht, das musst du so oder so machen. Er sieht sich an, was der Schauspieler selbst zustande bringt.“⁶⁰ – Lennie Niehaus, langjährige Komponist Eastwoods Filme

Mit *Bird* wagte Eastwood einen Schritt in die wenigen unbekannten Sphären, die er noch nicht betrat. Charlie Parker war in den Vierzigern und Fünfzigern einer der berühmtesten Jazzmusiker der Welt. Eastwood selbst sah ihn in Oakland 1945 spielen⁶¹ und war von diesem Tag an fasziniert von Parker, vom Jazz und von der gesellschaftlichen Kraft der Musik. Diese Faszination spiegelt sich bereits in *Sadistco* und *Honkytonk Man* wider und auch bei *Bird* bekommt der Zuschauer das Gefühl, als würde er die Lieblingssongs des Regisseurs zu hören bekommen, da sowohl der Jazz als auch die Countrymusik fernab der Musikcharts waren und sich daher nicht dem Geschmack des Publikums entsprach. Gleich mit der ersten Sequenz wird die Kindheit und Jugend von Parker überbrückt. Zunächst steht ein Junge mit einer Blockflöte auf einer Veranda. Im nächsten Moment wird aus der Blockflöte ein Saxophon und schließlich wird aus der Veranda ein Jazzclub, in dem Parker gerade einen Auftritt hat. In diesem Club scheint die Kamera über die Bühne zu schweben, wie es die Musik tut. Hartes Gegenlicht erhebt den Musiker zudem zum Mittelpunkt der Szenerie. Es entsteht eine dunkle, bedrückende und schweißgebadete Atmosphäre, die für das ganze exzessive Leben von Parker steht.⁶² Ein fliegendes Becken des Schlagzeugs im leeren Raum, das hier scheinbar grundlos gezeigt wird, bekommt erst später seine Bedeutung. Es steht für das Scheitern von Parker und kommt deswegen immer wieder

⁵⁸ vgl. NY Times, Vincent Canby, 1986

⁵⁹ vgl. imdb.com, *Heartbreak Ridge*, Box Office, 2012

⁶⁰ vgl. Schulz 1993, S.65

⁶¹ vgl. imdb.com, *Bird*, Travia, 2012

⁶² vgl. Moormann 2007, S.86

im Film vor. So zum Beispiel als er seine Ehe zerstört, drogensüchtig wird oder auf der Bühne bei einem seiner ersten Auftritte einfach zu schlecht spielt.

In der nächsten Sequenz kommt der betrunkene Musiker nach Hause, in dem seine Frau Chan wartet. Keine Lampe oder Kerze erhellt die Wohnung. Lediglich von der lebendigen Nachtwelt draußen scheint Licht herein. Parker stolpert von einer dunklen Welt in die nächste, bis er von Drogen, Frauen und Alkohol zerfressen in eine Entzugsklinik eingeliefert wird. Doch diese hält ihn nicht davon ab, dort weiter zumachen, wo er aufhörte: auf der Bühne im Nachtleben von New York. „Good thing is dark“ sagte Parker im Film, als wollte er die Lichtstimmung selbst erklären. Er hat allerdings recht. Das Leben des Musikers war so dunkel und intensiv, voller Laster und Tiefen, dass es düster erzählt werden muss.

Nie zuvor kam Eastwood dem Genre des Film noir so nahe wie mit *Bird*. Die harten und langen Schatten scheinen eins zu eins von *Der dritte Mann* übernommen worden zu sein. Selbst im Süden der USA in Georgia, Tennessee und Alabama, wird die



Abb. 15: Harte, lange Schatten erinnern an das Film noir-Genre

Sonne verbannt. Auch hier spielen Parker und seine Band in dunklen und dunstigen Räumen. Die Farbsättigung ist zudem sehr niedrig, um ein Gefühl der Fünfzigerjahre zu kreieren. Jack N. Greens zweiter Film weist jedoch auch Neuheiten für einen Eastwood-Film auf. In einer Plansequenz, die 90 Sekunden dauert, lockt der Bürgermeister der 52. Straße – ein Tischzuwaiser – Gäste in die Clubs und spricht dabei mit zwölf

verschiedenen, voneinander unabhängigen Leuten. Hinzu kommen etliche Statisten. Es ist offensichtlich, dass die Sequenz viel Zeit und Planung in Anspruch genommen haben muss. Genau das ist neu bei Eastwood, der sonst auf lange Proben verzichtet. *Bird* war seiner Meinung nach sein bisher seriösester Film und er wollte ihn auf keinen Fall überhastet machen.⁶³ Nicht zuletzt hat die Plansequenz auch ihre Begründung, da sie das vitale Nachtleben perfekt präsentiert.

Bird ist eine einzige große Montage. Es wird scheinbar wahllos zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschnitten. Sogar in Rückblenden werden weitere Rückblenden gezeigt, was für Verwirrung sorgt. Konventionelle Montageverfahren ignorierend verliert der Film sich selbst im erzählerischen Fluss.⁶⁴ Eine Chronologie existiert nicht und erzeugt damit einen dokumentarischen Charakter, der sich auf den dramaturgischen Aufbau aufwirkt. Es gibt nämlich keinen großen Höhepunkt, da es ständig neue Konfrontationen gibt. Stattdessen werden viele kleine schicksalhafte Momente in Parkers Leben aufgezeigt, die zwar bis zu seinem Tod führen, aber keine

⁶³ vgl. Schickel 2010, S.182

⁶⁴ vgl. Benoliel 2010, S.75

klassische Biografie von der Kindheit bis zur Legende bilden. Die unsystematischen Rückblenden und das Fehlen eines Erzählfadens waren für den Geschichtenerzähler Eastwood bis dato sehr untypisch.⁶⁵ Zudem nutzte Eastwood in den musikalischen Szenen viele verschiedene Kameraeinstellungen, was auch unüblich für ihn ist, da er sehr rational und minimalistisch arbeitet. Der Gebrauch vieler Einstellungen unterstreicht den dokumentarischen Charakter, weil diese Szenen wie ein Konzert wirken und der Zuschauer im Publikum sitzt.

Zunächst hatte niemand Eastwood diesen Film zugetraut, wo er doch bekannt für actionreiche Western oder Polizeifilme war und ein so sensibles Thema gar nicht zu ihm passte.⁶⁶ Nach einer mäßigen Amtsperiode als Bürgermeister, die ihn aufgrund der immensen Bürokratie frustrierte und künftig abschreckte, brauchte Eastwood einen Film, um seine persönliche Niederlage zu überwinden. Ronald Reagan attestierte ihm den Misserfolg als Politiker: „What makes him think a middle-aged actor, who’s played with a chimp (*Mit Vollgas nach San Fernando*), could have a future in politics?“⁶⁷

Aus der Aufmunterung wurde ein Film mit arthouse-Charakter über die eigenen Vorlieben des Regisseurs: die Jazz-Musik. Da war ihm auch der kommerzielle Erfolg des Films egal, der mit einem Budget von 9 Millionen US-Dollar gerade mal ein Viertel davon in den USA wieder einspielte.⁶⁸

„Seine Filme sind häufig bittersüß“⁶⁹, schreibt Roger Ebert in seiner Kritik über *Bird*. Umso bittersüßer ist das Ende, in dem noch einmal das Becken des Scheiterns fliegt und der Notarzt den verstorbenen Charlie Parker auf 65 Jahren schätzt, den großen Musiker, der mit 34 an Herzversagen starb.

Als nächstes drehte Eastwood mit dem Film *Weißer Jäger, schwarzes Herz* eine Hommage an sein großes Vorbild John Huston. Der gleichnamige Roman von Peter Viertel erzählt von dem Dreh von *The African Queen*, den Huston mit Katherine Hepburn und Humphrey Bogart in Belgisch-Kongo drehte. Eastwood ließ dieses Buch adaptieren und machte aus den Personen fiktive Charaktere. Das Ergebnis war der Regisseur John Wilson und der Drehbuchautor Peter Verrill, die nach Afrika reisen, um dort einen Abenteuerfilm zu drehen. Doch während das Filmteam auf ihren Regisseur wartet, jagt dieser lieber Elefanten, um einen lang gehegten Traum zu erfüllen. Als schließlich der Fremdenführer Kivu bei der Jagd von einem Elefanten getötet wird, realisiert Wilson, was seine Besessenheit angerichtet hat und widmet sich dem Filmdreh.

Der Film bildet eine Abrechnung mit sämtlichen Männlichkeitsritualen⁷⁰ wie der Jagd nach Elfenbein als Trophäe. Zugleich rechnet Eastwood mit dem weißen Kolonialismus ab. Er zeigt, dass der besessene Einfluss des weißen Mannes in Afrika in der

⁶⁵ vgl. Schickel 2010, S.184

⁶⁶ vgl. Schulz 1993, S.64

⁶⁷ vgl. Verlhac 2008, S.122

⁶⁸ vgl. imdb.com, Bird, Box Office, 2012

⁶⁹ vgl. Robert Ebert, Chicago Suntimes, Bird, 1988

⁷⁰ vgl. Schulz 1993, S.67

Vergangenheit und in der Gegenwart viele Kulturen und Leben zerstörte. Durch seine obsessive Jagd diskreditiert Wilson sich selbst für den Zuschauer⁷¹, da der treue und heimische Kivu durch seine Gier getötet wird. Eastwood opfert also seine Rolle, um seine Intentionen zu verdeutlichen. Den Unterschied zwischen Wilson und Eastwoods früheren Rollen beschreibt Roger Ebert treffend: "The Eastwood hero almost always does what he damn well pleases. Here is a movie about a man who does what he pleases, but it doesn't make him a hero."⁷²

Wonach Wilson letztlich genau sucht, lässt sich nicht sagen, was Wilson umso negativer erscheinen lässt. Filmwissenschaftler Bernard Benoliel schreibt: „Wilson wants to know something, but he does not know what, and he has no way of understanding or naming the thing he is searching for, other than to confuse it with the African continent, the terra incognita.“⁷³

Terra incognita. Das lässt sich auch auf Eastwoods Filme übertragen. Wieder betritt der Regisseur mit dem Abenteuerfilm *Weißer Jäger, schwarzes Herz* Neuland und somit eine unbekannte Welt. Auch für ihn selbst, denn die Moby-Dick-Geschichte in die afrikanische Savanna zu verlegen, war ein finanzielles Desaster, was er nicht erwartet hatte. Bei einem Budget von rund 25 Millionen US-Dollar spielte er in den USA nur 2 Millionen wieder ein.⁷⁴ Ein Grund war sicher, dass der Film geografisch als auch zeitlich einen unpopulären Rahmen nutzte.⁷⁵ Kritiker hingegen waren überwiegend positiv gestimmt. Jeffrey Anderson vom San Francisco Film Critics Circle nannte den Film „One of Eastwood's finest achievements“.⁷⁶

The Rookie war hingegen kein terra incognita für Eastwood. Er spielt in dem Polizeifilm den Inspektor Nick Puvolski. Nachdem sein Partner getötet wurde, bekommt er den Neuling Ackerman an die Seite gestellt. Dieser wurde durch die Ermordung seines Bruders, von der er glaubt, er sei schuld, traumatisiert und sucht Erlösung als Polizist. Zusammen und entgegen der Vorschriften wollen sie den deutschen Untergrundgangster Strom ausschalten. Doch als sie ihn bei einem Kasinoüberfall stellen wollen, wird Puvolski als Geisel genommen und Ackerman überlebt einzig durch seine kugelsichere Weste. Daraufhin suspendiert versucht Ackerman auf eigene Faust Puvolski zu befreien, was ihm gelingt, doch Strom und seine Partnerin können dabei entkommen. Bei der Verfolgung teilen sich die beiden auf und können ihre Feinde stellen. Sowohl Puvolski als auch Ackerman töten Strom respektive seine Partnerin, obwohl sie bereits kampfunfähig waren.

Nicht erst das Ende zeigt, dass die Gewalt im Film so verstärkt wurde, wie es nur ging. Die Intention dahinter ist nicht die Verherrlichung der Gewalt, sondern das Motiv der Rache hervorzuheben, was jedoch misslingt. Das Lexikon des Internationalen Films

⁷¹ vgl. Roman Mauer, Filmkonzepte 8: Clint Eastwood, 2007, S.18

⁷² vgl. Roger Ebert, Chicago Suntimes, White Hunter Black Heart, 1990

⁷³ vgl. Benoliel 2010, S.62

⁷⁴ vgl. imdb.com, White Hunter Black Heart, Box Office, 2012

⁷⁵ vgl. Schickel 2010, S.198

⁷⁶ vgl. Jeffrey Anderson, combustiblecelluloid.com, 2012

schreibt, dass *The Rookie* keine Möglichkeit auslöst, Gewalttätigkeiten zu demonstrieren.⁷⁷

Auch inszenatorisch mangelt es dem Film an Qualität, was sehr außergewöhnlich ist. Neben vereinzelten Continuityfehlern fällt die Trickaufnahme, in der Puvolski und Ackerman mit dem Auto aus dem fünften Stock eines explodierenden Gebäude im Hintergrund fahren und Puvolski im Flug Zeit für einen coolen Spruch hat, am meisten auf. Der Mangel an technischer Qualität ist umso überraschender, wenn man bedenkt, dass das Team aus den bekannten Leuten wie Jack N. Green, Joel Cox oder dem Oscarpreisträger für visuelle Effekte John Frazier bestand.

Die Besetzung hegte ebenfalls einige Überraschungen. Charlie Sheen als junger Cop zählt nicht dazu. Er war einer der rasch aufsteigenden Stars in Hollywood, der zusammen mit Oliver Stone Filme wie *Platoon* und *Wallstreet* machte und sehr erfolgreich damit war. Den Puertoricaner Raul Julia und die Brasilianerin Sonia Braga hingegen für die Rollen der deutschen Kriminellen zu besetzen, ist mehr als fraglich. Der Autor und Eastwood-Kenner Daniel O'Brien fragte sich das auch: "Why Eastwood thought that the Puerto Rican Juliá and the Brazilian Braga would make convincing German Schweinehund is difficult to determine, with Braga in particular suffering the indignities of awful dialogue."⁷⁸

Doch kommerziell war Eastwood mittlerweile vollkommen unabhängig. Er konnte filmen, was er wollte. Allerdings hatte er vertraglich auch Verpflichtungen gegen über dem Studio Warner. Da Eastwood gerade keinen Stoff sah, den es zu verfilmen lohnte, drängte das Studio ihm *The Rookie* auf.⁷⁹ Mit rund 22 Millionen US-Dollar war der Film zudem für den erfolgsverwöhnten Eastwood nur auf Platz 56 der erfolgreichsten Filme von 1990.⁸⁰

Nach nunmehr vier Flops in Folge musste Eastwood etwas tun. Seine Karriere stand auf dem Spiel und ihm drohte ein ähnliches Schicksal wie Charles Bronson oder Burt Reynolds, die erfolglos in der Versenkung verschwanden.⁸¹ Es war der richtige Zeitpunkt, sein lang gehegtes Ass aus dem Ärmel zu zaubern.

⁷⁷ vgl. Zweitausendeins.de, *The Rookie*, 2012

⁷⁸ vgl. Wikipedia.org, *The Rookie*, 2012

⁷⁹ vgl. Schickel 2010, S.200

⁸⁰ vgl. boxofficemojo.com, *The Rookie*, 2012

⁸¹ vgl. Schickel 2010, S.200

5. Zwischen Meisterwerken und Vorhersehbarkeiten

5.1. Das erste Denkmal

1992 erschien der Western *Erbarmungslos*. Er handelt von William Munny, einem ehemaligen Killer, der Frauen und Kinder umbrachte „und alles andere, das kreute und fleuchte.“⁸² Seine verstorbene Frau hat ihn von diesem Leben abgebracht und fortan lebt er mit den zwei Kindern friedlich auf einer kleinen Farm als glückloser Schweinebauer. Als der junge Revolverheld Scofield Kid auf seiner Farm erscheint, erfährt Munny von einem Kopfgeld von 1.000\$, das auf zwei Cowboys ausgesetzt wurde, die eine Prostituierte verstümmelten. Widerwillig macht er sich mit seinem Freund Ned und Kid auf, die Cowboys zu töten. Als sie den ersten erschossen haben, jagt Sheriff Daggett nach ihnen und findet Ned, der inzwischen Abstand von dem Auftrag genommen hat. Daggett will erfahren, wo Munny und Kid sich aufhalten und foltert Ned zu Tode. Als Munny von Neds Tod erfährt, rächt er ihn und tötet Daggett.

Während Eastwood bisher optisch extrem düsterer Filme drehte, rückten er und sein Kameramann Jack N. Green von den Low-Key-Bildern ab und zeigten hier Räume, die herbstlich-orange und warm ausgeleuchtet sind. Diese Lichtstimmung wird bereits mit der ersten Einstellung festgelegt.

Hier gräbt Munny für seine Frau ein Grab auf der Farm und im Hintergrund geht in der Totalen die herbstliche Sonne unter. Dazu wird ein kurzer Text eingeblendet, der suggeriert, dass Munny einst ein übler Mörder war. Dieser



Abb. 16: Herbstliche Farbpalette in *Erbarmungslos*

Fließtext ist eine neue Art der Exposition bei Eastwood und erzeugt den Charakter des Vorworts einer Erzählung, eines Märchens. Entsprechend beginnt der Film erst mit der nächsten Einstellung – einer Totalen von Big Whiskey, wo der Großteil der Geschichte stattfindet.

„Seine Inszenierung schafft kaum Platz für Hoffnungen auf die Zukunft. Sie handelt von der Vergangenheit. Diese liegt wie ein lastender Schatten auf allen Bildern und Sequenzen, kein Licht, weder des Optimismus noch der Studioteknik, dringt bis dorthin. In *Erbarmungslos* erweist sich der Regisseur als Meister des verschluckten Lichtes, als visueller Philosoph des Schattens“⁸³, schreibt Bernd Schulz über die Lichtstimmung und hat damit nur für die zweite Hälfte des Films recht, denn im Laufe des Films ändert sich die Lichtstimmung. Sie wird – der Geschichte entsprechend – immer dunkler und endet in der schwarzen Nacht, in die Munny eintaucht, nachdem er Little Bill getötet hat. Das Sonnenlicht weicht mehr und mehr der Dunkelheit, um

⁸² vgl. Schickel 2010, S.206

⁸³ vgl. Schulz 1993, S.70

schließlich in einem tiefen Schwarz zu münden.⁸⁴ Die wenigen Lichtquellen, die bleiben, sind häufig nur Kerzen oder Leuchten mit geringer Lichtstärke, so dass kaum Kontrast entsteht. Die Bilder sind ausgeglichen düster.

Den großen Auftritt im Film hat dieses Mal nicht der Eastwood-Charakter, sondern Daggett alias Little Bill, der Sheriff der Gegend. Nachdem die zwei Cowboys die Prostituierte drangsalierten, warten nun alle Anwesenden auf Little Bill und sein Urteil. Alles konzentriert sich auf diesen Mann. Munny hingegen wird im Schweinemist gezeigt, wo er versucht, kranke Tiere von gesunden zu trennen. Der Heroismus, der dem Eastwood-Charakter stets zugeteilt wurde, existiert hier nicht. Er wird nur teilweise angedeutet, indem Munny gleich zu Beginn zugibt, dass er einmal ein Mörder war, der für Geld alles und jeden umbrachte. „I thought you'd come to kill me for something I'd done in the old days“, sagt er zu Kid. Später stellt er sich sogar der vernarbten Hure gleich. Munny unterscheidet sich also stark von den bisherigen Eastwood-Charakteren. Hans Jürgen Kubiak schreibt in seinem Buch *Die Oscar-Filme*: „Der Erzählstil von *Erbarmungslos* ist klassisch: ruhige, fast sentimentale Szenen wechseln sich mit dramatischen Szenen ab und es gibt zum Schluss den obligatorischen Showdown.“⁸⁵

Die dramatischen Szenen zeigen einen Wilden Westen, wie er bisher kaum im Film gezeigt wurde: er ist dreckig und brutal. Der erste Cowboy stirbt langsam und qualvoll an einem Bauchschuss, der zweite mit heruntergelassener Hose im Klohäuschen. Munny tötet zudem den unbewaffneten Bordellbesitzer Skinny, weil er vor seinem Geschäft Neds Leiche postiert, und drei Deputy-Sheriffs, die bereits im Sterben liegen, indem er ihnen in den Rücken schießt. Roman Mauer nennt das die Entmythologisierung des Westerns.⁸⁶ „Die Genre-Fiktion mit jenen authentischen Details auffüllen, welche die Legenden ignorieren: die Unzulänglichkeit der damaligen Waffen, das Altern, Erkranken und Versagen der Männer, vor allem aber der Schrecken des Todes.“ Denn nicht nur Munnys Gewehr versagt im Showdown, sondern auch er selbst ist alt geworden, leidet an Infekten, die ihn beinahe umbringen und ist eingerostet, als er zu dem Bauchschuss ansetzt. Das Ergebnis ist nicht nur die Entmythologisierung des Westerns,



Abb. 17: Gestorben wird dreckig

sondern auch der Gewinn an Realismus, „der dem Zuschauer als beinahe physische Erfahrung beigebracht wird und als notwendige Korrektur der unzähligen Verharmlosungen von Tötungen in der Filmgeschichte dient“, so Mauer.

Kubiak sagt weiter: „Inhaltlich folgt der Film jedoch nicht dem klassischen Muster: Der Held ist nicht der leichtsinnige, jugendliche Revolverheld, sondern ein im Schweinedreck liegender alter Mann, der kaum noch auf ein Pferd steigen und mit

⁸⁴ vgl. Kirchner 2007, S.102

⁸⁵ vgl. Hans-Jürgen Kubiak, *Die Oscar-Filme*, 2005, S.279

⁸⁶ vgl. Mauer 2007, S.21

einer Waffe umgehen kann. Er tötet nicht aus Rache oder edlen Motiven, sondern des Geldes wegen und findet am Ende auch keine Erlösung.“ Damit bestätigt er Mauers Entmythologisierungsansatz und auch Richard Schickel, ein Eastwood-Biograf, sieht, dass *Erbarmungslos* mit einer Reihe von Westernklischees bricht. So stellt sich heraus, dass die beiden Schurken, die die Prostituierte entstellt haben, keineswegs die Verkörperung des Bösen sind, sondern eher normale Cowboys mit spätpubertären Störungen.⁸⁷ Kein Charakter lässt sich zudem mit einem Stereotypen beschreiben. Die Bösen sind nicht nur böse, die Guten nicht nur gut. Little Bill gibt den beiden Cowboys sogar Polizeischutz, indem er ihnen einen Deputy-Sheriff zur Seite stellt. Er verteidigt also die Rechte der vermeidlich Kriminellen, was bereits bei *Dirty Harry* thematisiert wurde. Nicht zuletzt macht der Film dem klassischen Western ein Ende, indem Little Bill Schusswaffen in seiner Stadt verbietet. Der symbolträchtigste Gegenstand des Wilden Westen wird verboten und führt das Genre endgültig in den Realismus.

Ungewöhnlich für Eastwood war die Besetzung des Films. Erstmals besetzte er selbst diverse Nebenrollen mit bekannten Schauspielern⁸⁸, wie Morgan Freeman als Ned oder Gene Hackman als Little Bill, von dem Benoliel sagt, dass er ein Vorfahre von Harry Callahan sein könnte. Beide stehen für das Gesetz, bewegen sich bei dieser Ausübung jedoch auf einem schmalen Grat zwischen Moralität und Unmoralität.⁸⁹

Eastwood nahm seinen Lone Rider-Charakter aus den Leone-Western, aus *Pale Rider* und *Ein Fremder ohne Namen* und krempelte ihn um. Erstmals erfährt der Zuschauer, was der Preis war, ein Revolverheld zu werden. Desillusionierung ist der Kernthema von William Munny⁹⁰, der nicht weiß, wo er hingehört und wer er sein soll.

Das Ergebnis ist ein Film über das Bedauern, was sich am stärksten in Munny widerspiegelt. Während Scofield Kid seinen ersten Menschen umbrachte und daran zerbricht und Ned der ganze Unternehmung nicht standhalten kann, bedauert Munny sein früheres Leben, bevor er seine Frau Claudia kennenlernte, in dem er viele unschuldige Menschen tötete. Das ist es, was ihn zum Anti-Helden macht. In dieser Hinsicht ist Claudia die eigentliche Heldin des Films, da sie den Munny heilen konnte - und Eastwood zu seinem ersten Oscar verhalf.

„In einer perfekten Welt würde so etwas gar nicht passieren.“

Um eine Pause vom Schauspiel zu nehmen, drehte Eastwood 1993 den Film *A Perfect World* mit Kevin Costner. Dieser spielte den Gefängnisinsassen Robert Haynes, der mit seinem Kumpan Pugh ausbricht und den achtjährigen Jungen Philipp als Geisel nimmt. Zusammen fahren die drei ohne richtiges Ziel durch Texas. Als Pugh dem Jungen nachstellt, erschießt Haynes ihn. Nunmehr unter sich entsteht eine Freundschaft zwischen Haynes und Philipp, bis sie bei dem Farmer Mack für eine Nacht Unterschlupf finden. Als Mack seinen Sohn wegen kleiner Lappalien verprügelt,

⁸⁷ vgl. Schickel 2010, S.206

⁸⁸ vgl. Schickel 2010, S.26

⁸⁹ vgl. Benoliel 2010, S.56

⁹⁰ vgl. Mauer 2007, S.20

fühlt sich Haynes an seine eigene Kindheit erinnert und will Mack umbringen. Diese gewalttätige Seite des sonst so sympathischen Haynes verängstigt Philipp so sehr, dass er auf Haynes schießt. Der Junge flieht, doch trifft er auf einer Wiese wieder auf Haynes, der schwer verletzt ist. Als dort die Polizei eintrifft, missdeutet sie eine Geste von Haynes als Gefahr und erschießen ihn endgültig, obwohl er Philipp nur eine alte Postkarte seines Vaters geben wollte.

Costner sah Eastwood in der Rolle des Texas Rangers Red Garnett und überredete ihn, doch als Schauspieler mitzuwirken.⁹¹ Dennoch ist der Film ungewohnt für den Zuschauer, da Eastwood nur in einer Nebenrolle zu sehen ist, was erstmals seit *Ein Fressen für die Geier* von 1970 der Fall ist.

Ähnlich wie bei *Erbarmungslos* beginnt der Film mit derselben Einstellung, mit der er endet. Zu Beginn wird Haynes auf einer Wiese liegend gezeigt, während Geldscheine um ihn herumwehen. Erst am Ende erfährt der Zuschauer, dass er tot ist und das Geld aus dem Halloween-Kostüm des Jungen fällt, wo Haynes es versteckt hatte.

Die Exposition wird in einer Parallelmontage erzählt. Zum einen bricht Haynes und sein Partner aus dem Gefängnis aus, zum anderen verbietet Philipps Mutter, die der Sekte der Zeugen Jehovas angehört, an Halloween-Spielen wie Süßes oder Saures teilzunehmen. Allein die Exposition beinhaltet also das, was Eastwoods Filme generell ausmachen: zwei Figuren, die sich zwangsweise in der Geschichte auf ein Zusammentreffen hinbewegen. Dieses Muster lässt sich auch auf den kompletten Film projizieren, denn insgesamt werden weiterhin zwei Erzählstränge verfolgt – den von Haynes und dem Jungen und den von Garnett und seinem Gefolge. Am Ende führen auch diese beiden Stränge zueinander.

Dabei ist der Film selten wirklich Eastwood-typisch. Während Jack N. Green als Kameramann seine gewohnte Technik aufzeigt, ist der Film doch sehr differenziert geleuchtet. Die gewohnte Dunkelheit und Düsternis in den Bildern gibt es hier nur sporadisch in den Nachtszenen. Doch während die nächtliche Straße naturgemäß wenige Lichtquellen aufweist, sind die Räume hingegen auch bei Nacht hell geleuchtet. Sowohl das Gefängnis, was stark an die Einrichtung aus *Flucht von Alcatraz* erinnert, als auch die Küche, aus der Haynes den Jungen entführt, sind sehr hell, obwohl genau diese Szenen eine düsterere Beleuchtung begründen könnten. Einzig das Lagerfeuer, an dem Garnett und seine Kollegen am Abend sitzen, erinnert an die Eastwood-Western. Vielleicht gefiel Eastwood nach *Erbarmungslos* der kommerzielle Erfolg so sehr, dass er seine Filme nun verstärkt darauf auslegte, denn das Licht entspricht eher dem Mainstream-Kino als dem klassischen Eastwood-Film. Vielleicht wollte er in diesem Film einfach keine dunklen, tiefen Einblicke in die Seelen der Charaktere zulassen, weil ein achtjähriger Junge diese Abgründe nicht hat und seine Unschuld die Schuld der anderen überstrahlt. Wieso der Rest des Films ebenfalls hell geleuchtet ist, liegt hingegen auf der Hand. Der Film ist ein Road-Movie und spielt größtenteils im

⁹¹ vgl. imdb.com, A Perfect World, Trivia, 2012

Auto oder im Freien. Die vielen Handkameraelemente unterstreichen hingegen den Abenteuerdrang und die Odyssee von Haynes und Philipp.

Indem Philipps Mutter sämtliche christlichen Bräuche wie Halloween und Weihnachten übergeht und ihrem Sohn sogar Jahrmarktsbesuche verbietet, macht Eastwood einmal mehr ein Statement zum Thema Religion. Haynes erfüllt dem Jungen auf ihrer Reise seine Wünsche und macht ihn damit zu einem glücklicheren Jungen. Solange die Menschen also glücklich gemacht werden, ist Religion sekundär und die Realität steht im Vordergrund. Ähnliches passiert in *Honkytonk Man*, als Stovall seinem Neffen eine Frau im Bordell „spendiert“, was gegen christliche Sitten verstößt. Doch es macht den Jungen glücklich und ist damit gerechtfertigt.

Das Besondere von *A Perfect World* ist die Beziehung zwischen Haynes und Philipp. Als Geisel eines ausgebrochenen Häftlings erwartet der Zuschauer die Hölle für den



Abb. 18: Mörder Haynes als Ersatzvater

achtjährigen Jungen. Doch Haynes wird nach und nach zum Ersatzvater, da der richtige Vater des Jungen die Familie verlassen hat. Das Gleiche passierte Haynes, als er ein Junge war, wodurch er sich selbst in Philipp sieht. Als Mann mit richtigen Tugenden

liegt ihm alles daran, aus Philipp keinen Kriminellen werden zu lassen. Nachdem der Junge sein Halloween-Kostüm geklaut hat, erklärt Haynes ihm, dass man nicht stiehlt. Was zunächst nach einer geschäftlichen Beziehung zwischen den beiden aussieht, wird immer mehr zu einer familiären Beziehung. Erst als Haynes den Jungen fragt, ob er mitkommen will oder nicht und Philipp nickt, beginnt diese Ersatzfamilie zu funktionieren. Später hilft Philipp sogar bei der Flucht vor einem Farmer, dessen Wagen die beiden gestohlen haben, indem er ihn in die Hand beißt. Er wird also zum Komplizen, gleichzeitig bleibt er ein Kind, das nicht vergessen hat, was richtig und was falsch ist. Schließlich schießt er auf seinen Komplizen, weil dieser eine Familie zu zerstören droht.

Die Ersatzvaterschaft durch Haynes ist ein Thema, das bei Eastwood immer wieder aufkommt. Sowohl Josey Wales in *Der Texaner* als auch Bronco Billy adoptieren eine Familie aus zusammen gewürfelten Leuten, die sie nicht ausgesucht haben, und halten sie intakt. Dasselbe macht auch Haynes, der zudem auf eigene Erfahrungen zurückgreifen kann. „Ich habe in meinem Leben nur zwei Menschen umgebracht – einer tat meine Mutter weh, der andere dir“, sagt der verletzte Haynes zu Philipp und unterstreicht seine Zuneigung zu dem Jungen. Am Ende ist er sogar froh, dass der Junge es war, der ihn erschoss.

Eastwood erweitert jedoch den Konflikt um eine weitere Generation. Der Texas Ranger Garnett fühlt sich für Haynes am Ende verantwortlich. Schließlich kannte er ihn bereits,

als er noch ein Junge war. Da er den Todesschuss des FBI-Agenten nicht verhindern konnte, lädt er die Schuld auf sich. Hier wird auf symbolische Weise die Destruktivität der Eastwood-Väter pointiert: Denn der Jagderfolg des Vaters ist identisch mit dem Schaden der Familie, da es sich bei der Beute um den eigenen Sohn handelt.⁹² Diese metaphysische Bedeutung nimmt den Ranger selbst schwer mit. Am Ende weiß er nichts weiter zu sagen als „I don't know nothing. Not one damn thing.“

A Perfect World ist nach dem Erfolgsfilm *Erbarmungslos* ein hochwertiger Nachfolger ohne filmische Experimente. Im Gegenteil ist der Film etwas zu klassisch, was durch den FBI-Agenten am Ende deutlich wird, der Haynes erschießt, weil dieser in die Hosentasche greift. Dadurch bekommt der Film eine überdramatische Nuance, die überflüssig ist. Versöhnlicher wäre es für den Zuschauer, für Haynes, den Jungen und sicher auch für Garnett gewesen, wenn Haynes verhaftet worden wäre. Der Tod schien ohnehin unausweichlich und zudem hätte er Junge die moralische Botschaft bekommen, dass Verbrechen falsch sind und man sich am Ende stellen sollte. Stattdessen bleibt der FBI-Agent, der die eigentliche Hassfigur für den Zuschauer ist, ungestraft, der Tod ungesühnt und der Junge vaterlos zurück.

„Zum ersten Mal in meinem Leben habe ich das Gefühl, dass ich nur ich selbst sein muss.“⁹³

Das sagt ein Mann, der als Revolverheld in actionreichen Filmen berühmt wurde und nun einen Liebesfilm dreht. In der Tat ist es schwer zu glauben, dass *Die Brücken am Fluss* von Clint Eastwood stammt. Die erste Einstellung ist keine Totale, die Bilder sind insgesamt sehr ausgeleuchtet und hell und der Eastwood-Charakter ist nicht derjenige,

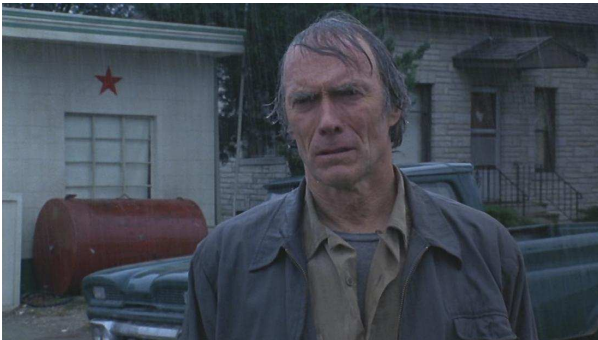


Abb. 19: Kincaid als Sinnbild für Abenteuerlust

der eine Familie zusammenhält, sondern sie zu zerstören droht.

Robert Kincaid ist Fotograf bei National Geographic und will die berühmten bedachten Brücken von Madison County, Iowa fotografieren. Um den Weg zu den Brücken zu finden, fragt er die Strohvitwe Francesca, deren Mann und Kinder für eine Woche zu einem Volksfest

gefahren sind. Sie führt Kincaid zu den Brücken und lädt ihn später zum Essen ein. Innerhalb eines Abends entsteht zwischen den beiden eine romantische Beziehung, die sie im Laufe der Woche verinnerlichen. Als am Ende Francescas Familie zurück ist und sie mit ihrem Mann Lebensmittel einkauft, steht Kincaid vor ihren Wagen. Sie kann sich entscheiden, ob sie aussteigt und ihr Leben mit Kincaid verbringen will oder ob sie sitzen bleibt und weiterhin ein tristes Leben mit ihrer Familie in der Einöde von Iowa

⁹² vgl. Mauer 2010, S.17f.

⁹³ vgl. Claudia Glenn Dowling, *Die Brücken von Madison County*, Nachwort, 1995, S.9

führen soll. Sie entscheidet sich für Letzteres. Kincaids Wagen biegt links ab und verschwindet für immer aus ihrem Sichtfeld. In drei Tagebüchern hat sie die Erlebnisse der vier Tage mit Kincaid aufgeschrieben und sie nach ihrem Tod an ihre Kinder vermacht, die nun im Erwachsenenalter von den Geschehnissen erfahren.

Die Entstehung dieses Films war lang und mühselig. Neben etlichen Regisseuren waren auch viele Schauspielerinnen für die Rolle der Francesca im Gespräch, da das Studio zunächst eine jüngere Frau haben wollte. Doch nachdem die Produzenten Kathleen Kennedy und Steven Spielberg Eastwood als Regisseur verpflichteten, bestand dieser auf eine Schauspielerin, die in den Mittvierzigern war, wie es die Buchvorlage auch vorsah. Der Vorschlag, Meryl Streep zu wählen, kam tatsächlich von Eastwoods Mutter.⁹⁴

Streep, die für die Rolle für den Oscar nominiert wurde, arbeitete zum ersten Mal mit Eastwood zusammen. Wie Kameramann Jack N. Green in einem Interview erzählte, war sie überrascht, als Eastwood nach den Proben sagte, dass sie weiter zur nächsten Einstellung gehen könnten. Das wenige Drehen war in Hollywood nicht üblich und kam Streep überraschend positiv entgegen. „Eastwoods minimalistisches Drehen mahnt die Schauspieler daran, dass ein guter Schauspieler immer so wirken sollte, als spiele er gar nicht“⁹⁵, betont Eastwood-Biograf Schickel. Außerdem sorgt Eastwood stets für die richtige Atmosphäre am Set. So ließ er beispielsweise am Set Musik spielen, als Francesca und Kincaid in der Küche tanzten oder der Brief, den Kincaid ihr nach ihrer Liaison schickte, war - wie eigentlich üblich – kein Dummybrief, sondern mit echtem Anwaltsbriefkopf und Text versehen. Das sind Kleinigkeiten, die aber den Schauspielern entgegen kommen und ihnen helfen.

Eastwoods sparsame und effektive Regiearbeit führte dazu, dass auch der Film, obwohl er chronologisch gedreht wurde, zehn Tage vor offiziellem Drehschluss abgedreht war.⁹⁶ Möglich wurde das, weil „vor Ort“ gedreht wurde, also dort, wo die Story tatsächlich spielte. Sämtliche Drehorte waren also in der Umgebung. Auf der anderen Seite wurde Eastwood bei aller Fürsorge für seine Schauspieler auch für seine Sechstageswoche bekannt. Das Team weiß im Vorhinein, dass es mit Eastwood einen Regisseur hat, der strikt, schnell und effizient arbeitet, was Mehrarbeit für die Gewerke bedeutet. „Bei Dreharbeiten mit Clint Eastwood gibt es keine vertane Zeit“⁹⁷, so der erste Regieassistent Bill Bannerman.

Minimalistisch war diesmal aber auch Jack N. Greens Kameraarbeit. Eastwood wollte keine teligen Einstellungen, um den Film extra romantisch zu machen.⁹⁸ Er verzichtete auf experimentelle oder aufwendige Einstellungen, um den Erzählfluss am Laufen zu halten und den Zuschauer nicht unnötig aus dem Bann zu ziehen. Dieses Motto nahm sich auch Cutter Joel Cox zu Herzen. Er hat die Sequenzen kaum unterschritten, so dass die einzelnen Einstellungen recht lang sind und die Gefühle der Charaktere

⁹⁴ vgl. imdb.com, The Bridges of Madison County, Trivia, 2012

⁹⁵ vgl. Schickel 2010, S.223

⁹⁶ vgl. Anne Thompson, ew.com, 1995

⁹⁷ vgl. Dowling 1995, S.11

⁹⁸ vgl. Interview Eastwood, Making-of: Die Brücken am Fluss, 1995

empfindsam und intensiv übertragen können. Besonders deutlich wird dies in der Sequenz, in der Kincaid und Francesca ein letztes Mal zu Abend essen. Diese



Abb. 20: Plansequenz von 4:40 Minuten

Einstellung wird 4:40 Minuten lang nicht unterbrochen. Das erfordert (in der Regel) intensives Proben, liefert aber auch intensivere und empfindsamere Bilder. Wenn Eastwood bei diesem Film etwas gewagt hat, dann ist es in dieser Szene bemerkbar, denn insgesamt ist der Film klassisch und experimentfrei gedreht.

Eastwoods Hang zu einsamen Charakteren ist eines der wenigen vertrauten Elemente in *Die Brücken am Fluss*. „Ich habe schon oft Menschen gespielt, die in gewisser Weise einsam waren, ob nun selbst gewählt oder schicksalhaft. Auch Robert Kincaid ist ein Einzelgänger. Ich suche mir immer wieder solche Figuren aus, offenbar habe ich einen besonderen Draht zu ihnen.“⁹⁹ Das dürfte noch leicht untertrieben sein, denn seine bekanntesten Rollen Dirty Harry und Blondie aus den Leone-Western sind absolute Einzelgänger. Gleichzeitig werden aus Fremden Freunde und letztlich sogar Liebende, was sich sowohl in *Bronco Billy* als auch in *Der Mann, der niemals aufgibt* wiederholt. Eastwood schafft es also immer wieder Beziehungen zwischen Menschen insofern gut zu inszenieren, dass sie eine Entwicklung nehmen können.¹⁰⁰

Gleichzeitig brach Eastwood endgültig mit der Ein-Mann-Armee. Es scheint, als wollte er nach dem Erfolg von *Erbarmungslos* im Männergenre Western auch seine letzten Kritiker überzeugen und überließ *Die Brücken am Fluss* dem Feminismus, der ihn so viele Jahre verachtet hatte.

5.2 Eine Serie der Vorhersehbarkeit

Nach *Die Brücken am Fluss* begnügte sich Eastwood mit Verfilmungen von Romanen berühmter Thrillerautoren. Mit *Absolute Power*, *Ein Wahres Verbrechen*, *Mitternacht im Garten von Gut und Böse* und *Blood Work* erreichte er allerdings auch sein bisher größtes finanzielles Fiasko. Bei zusammen gerechnet 185 Millionen US-Dollar Budget spielten diese vier Filme lediglich 117 Millionen¹⁰¹ wieder ein. Dabei beginnt die Serie mit dem spannenden Film *Absolute Power*, dessen Titel die uneingeschränkte Macht des US-Präsidenten beschreibt. Im Mittelpunkt steht der Eastwood-Charakter Luther Whitney, der als Meisterdieb in der Villa eines einflussreichen Diplomaten einsteigt und in einem verspiegelten Tresor mit ansieht, wie der US-Präsident die Frau des Diplomaten beim Liebesspiel ermordet. Das Opfer hatte sich zuvor noch mit einem

⁹⁹ vgl. Schickel 2010, S.223

¹⁰⁰ vgl. Dowling 1995, S.8

¹⁰¹ vgl. imdb.com, versch. Titel, 2012

Brieföffner gewehrt, an dem nun das Blut des Präsidenten klebt. Whitney schafft es aus der Villa mit dem Brieföffner zu fliehen, wird von nun an aber vom Secret Service gesucht. Nachdem sogar seine Tochter, zu der er eine gebrochene Beziehung hat, in Gefahr gerät, lässt Whitney den Präsidenten aufliegen. Dieser bringt sich daraufhin



Abb. 21: Eastwood als Meisterdieb Whitney

um und Whitney und seine Tochter beginnen einen Neuanfang.

Kameramann Jack N. Green hat hier einmal mehr eine unauffällige und fehlerfreie Arbeit abgeliefert, doch das ist schon das erste Problem des Films. Er ist zu eintönig fotografiert, verzichtet auf experimentelle oder

unkonventionelle Einstellungen und wirkt dadurch bereits etwas langweilig. Auch die Ausleuchtung der Szenen wirkt zu inszeniert und mutlos. In der Nacht sind die Bilder dunkel, am Tag hell, was generell logisch und richtig ist, aber es fehlt die Einzigartigkeit und das Besondere daran. Da helfen weder dynamische Steady-Cam-Elemente, noch die Eastwood-typischen Schüsse wie die Überwachungskamera.

Der Schnitt hat dieses Manko jedoch aufgefangen, da viel mit Parallelmontagen gearbeitet wird, die die Spannung erhöhen. Leider münden diese Montagen in inhaltlich unrealistischen Konklusionen. So ist es für zwei Secret Service-Agenten mit Nachtsichtgeräten nicht möglich, einen alternden Dieb mit einem Stoffsack voll Beute im Wald zu stellen, obwohl die Kamera suggeriert, dass dieser nur zehn Metern voraus läuft. An anderer Stelle wurde ein 180°-Achsensprung vollzogen, der inhaltlich, künstlerisch oder technisch keinen Sinn macht und den Zuschauer verwirrt. Zu Gute halten muss man Cutter Joel Cox sein Talent für Ellipsen. Match-Cuts zum Beispiel von der Skizze der Diplomaten-Villa zum echten Gebäude überbrücken Zeit und Ort und machen deutlich, was Whitneys nächstes Ziel sein wird. Ebenso elliptisch ist ein Schuss auf eine kunstvolle Uhr. Diese starre Einstellung ist ungewöhnlich lang, was jedoch ganz richtig ist, denn sonst wäre der massive Zeitsprung von der Tötung der Diplomaten-Frau bis zum Beenden der Reinigungsmaßnahmen nicht zu erklären.

Auffällig ist eine Reihe von offensichtlichen Fehlern und unrealistischen Szenen. So brauchen die Secret Service-Agenten eine halbe Ewigkeit, das Schlafzimmer zu erreichen, aus dem Whitney zu fliehen versucht. Kurz zuvor waren sie noch überraschend schnell dort angelangt. Oder Whitney schafft es die Spiegeltür einfach aufzudrücken, während die Agenten ein Brecheisen brauchen, um sie öffnen. Oder die Diplomaten-Frau hält die Fernbedienung, von der der Zuschauer glauben soll, es ist jene für die Spiegeltür, in die Richtung von Whitneys Versteck, um erst Sekunden später zur Stereoanlage zu schwenken, was ein alberner Versuch ist, Spannung zu erzeugen. Auch das Schauspiel des „betrunkenen“ Pärchens ist einfältig und schlecht. All diese Fehler passieren bereits in der Exposition, was ein großes Problem für den gesamten Film darstellt. Selbst wenn er fortan realitätsnäher und plausibler geworden

wäre, wäre beim Zuschauer dennoch ein Gefühl von Dilettantismus im Film geblieben. Doch in dieser Sache bleibt der Film konsequent. Continuityfehler, in denen Whitneys Tochter beispielsweise in einer Einstellung beim Joggen anhält und in der nächsten erneut oder Präsident Richmond in einer Einstellung lächelt und in der nächsten nicht, passieren auch weiterhin. Fast schon schmerzhaft amateurhaft ist der Gegenschuss auf eine Reporterin bei einer Stellungnahme des Präsidenten vor dem Weißen Haus. So etwas gibt es einfach nicht. Höhepunkt der Realitätsferne ist jedoch das Treffen zwischen Whitney und seine Tochter in einem Café. Sämtliche Polizisten, FBI-Agenten und sogar ein Auftragskiller umstellen das Café. Dennoch schafft es Whitney nach dem Fehlschuss eines Scharfschützen in der Aufregung zu entkommen.

Ein schwaches Drehbuch trägt sicher zu den Schwächen dieses Films bei. Dennoch muss man Eastwood ein schlechtes Zeugnis ausstellen, insbesondere bezüglich des Schauspiels. Neben dem bereits genannten albernem Szenen mit Gene Hackman und Melora Hardin als betrunkenes Pärchen gibt es im Film ausnahmslos Stereotypen. Kate ist die verärgerte, enttäuschte Tochter von Whitney, die ihm am Ende eine neue Chance gibt, der US-Präsident ist der heuchlerische, verlogene Bösewicht, Mordkommissar Seth Frank ist der gute Cop, die Secret Service-Agenten die bösen Cops. Sämtlichen Charakteren fehlt es an Tiefe. Sie liefern hingegen nur die nötigsten Zutaten im Rezept eines Drei-Sterne-Gerichts.

Dasselbe Problem hat *Mitternacht im Garten von Gut und Böse*, den Eastwood-Biograf Schickel als „schwächste Arbeit, die Eastwood je vorgelegt hat“, bezeichnet.¹⁰² Der Film erzählt die Geschichte vom Millionär Jim Williams aus dem Südstaatenstädtchen Savannah, der seinen schwulen Freund umbringt, diese Tat aber öffentlich abstreitet. Als der Journalist Kelso, der die Parties der schillernden Person dokumentieren soll, davon erfährt, hat er Gewissensbisse, insbesondere als Williams' Unschuld fälschlicherweise nachgewiesen werden kann.



Abb. 22: Kevin Spacey mit falschem Schnurrbart

Das Lexikon des internationalen Films bewertet den Film treffend in zwei Sätzen: „Der Film weist zum Anfang viel Gespür für die Exzentritäten der Figuren und Atmosphären auf. Danach verfällt er in Konventionalität und ist nicht einmal richtig spannend.“¹⁰³ Die Exzentrität bezieht sich insbesondere auf Kevin Spaceys Figur Jim Williams.

Ihm ist anzumerken, dass er eine dunkle, aggressive Seite in sich trägt, die er bei seinen Parties und öffentlichen Auftritten zu verstecken weiß. Sein Milieu, das er um sich herum erbaut hat, ist zudem

¹⁰² vgl. Schickel 2010, S.230

¹⁰³ vgl. Zweitausendeins.de, *Mitternacht im Garten von Gut und Böse*, 2012

sehr eigen und kaum greifbar. Neben transsexuellen Diven und Leuten aus der höheren Gesellschaft fühlt der Zuschauer sich zu keiner Zeit vertraut oder heimisch. Die Figuren bekommen durch ihr reichliches Make-up und offensichtlich falschen Schnurrbärten den optischen Charakter von Comicfiguren, wodurch der Film seine Ernsthaftigkeit verliert, wenn er denn je eine besaß. Auch die Voodoo-Priesterin, die für Williams die wichtigste Person in seinem Verteidigungsteam ist, nimmt dem Film allen Ernst und bringt ihn fast ins Lächerliche. Nie zuvor waren die Charaktere in einem Eastwood-Film so stereotypisch gezeichnet wie hier. Dies und die Skurrilität der Charaktere entfremden den Zuschauer mehr und mehr von der Handlung, von den Figuren und damit auch vom Film.

Vertraute Elemente aus erfolgreichen Filmen wie der Gemeinschaftssinn können nicht helfen. Wie in *Bronco Billy* werden hier Menschen aller Kulturen, Rassen und sexueller Orientierung zusammengeführt und sollen miteinander leben. Sogar Geister nehmen an dem Treffen teil. Doch das scheint genau das Problem zu sein. Zu viele verschiedene Figuren sollen vorgestellt und integriert werden. Bei der Masse, die verschiedene Ären anzusprechen scheint, ist dies aber nicht möglich oder zumindest ist es für Eastwood nicht möglich. Dadurch entsteht ein wirres Geflecht aus unzähligen Figuren, von denen der Zuschauer nicht weiß, ob sie wichtig oder unwichtig sind. Passend sagt Filmwissenschaftler Benoliel über den Film: „The film offers a form of weightlessness, as if the southern town of Savannah, secluded from the world, lives as an unreal community, miraculously sheltered from history's dramas. It is a strange pot-pourri of different eras, like the flowers in a hothouse or a miniature world in a bottle.“¹⁰⁴ Nach *Begegnung am Vormittag* und *Bird war Mitternacht* erst der dritte Film, bei dem Eastwood nur hinter der Kamera stand. Was ihn jedoch bis hierhin als Regisseuren ausgezeichnet hat, ging ihm hier größtenteils ab. Die innere Tiefe der Charaktere, die Beziehung zwischen ihnen, das Kreieren einer eigenen Welt. Nichts von dem kam erwähnenswert zutage, da er zu oberflächlich blieb. Selbst einen dramaturgischen Höhepunkt gibt es nicht. Der Film wirkt vielmehr wie eine Dokumentation, die die langweilige Geschichte einseitiger Menschen erzählt.

Ein wahre Verbrechen spielt hingegen in einer anderen Liga. Fernab von fehlerhafter Inszenierung und unrealistischem Inhalt handelt der Film von der Todesstrafe. Innerhalb der nächsten 24 Stunden soll Frank Beechum wegen Mordes hingerichtet werden. Doch Journalist Steve Everett, gespielt von Eastwood, der bereits öfter mit fälschlichen Ahnungen gescheitert ist, glaubt, dass Beechum unschuldig ist. In letzter Sekunde kann er dessen Unschuld tatsächlich beweisen und rettet Beechum vor der zweiten, tödlichen Injektion.

Was an die moderne Episode aus *Intolerance* von D.W. Griffith erinnert, ist tatsächlich ein Thema, das schon oft in der Filmgeschichte aufgegriffen wurde. Doch anders als bei *Wer die Nachtigall stört* oder *The Green Mile* hat Eastwoods Drama ein Happy-

¹⁰⁴ vgl. Benoliel, 2010, S.72

End. Wie schon bei *Der Texaner* oder *Pale Rider* braucht eine kaputte, vor dem Verfall stehende Familie die Hilfe eines heroischen Retters. Dieser läßt sich durch seine Hartnäckigkeit und Entschlossenheit immer wieder den Zorn seiner Vorgesetzten auf sich, wie es schon Harry Callahan tat. Weitere Ähnlichkeiten mit dem schiesswütigen Polizeiinspektor lassen sich erkennen. Sowohl Callahan als auch Everett arbeitet lediglich für ihren Job. Es ging Everett nicht um das Leben von Beechum. Im Film haben sie sich ohnehin nur zweimal gesehen. Vielmehr sucht er Selbstbestätigung als investigativer Reporter.¹⁰⁵ Als Beechums Frau ihn fragt, wo er die ganze Zeit war, antwortet Everett lediglich: „Es war nicht meine Story.“ Durch den Erfolg in seiner Arbeit hat er zwar berufliche Zufriedenheit gefunden (obgleich er gekündigt wurde), gleichzeitig hat er sich von seiner Familie entfremdet. Seine Frau will die Scheidung und seine junge Tochter ist enttäuscht, weil er sie beim Zoobesuch verletzt hat. Letztlich wiegt der Verlust der Familie doch schwerer auf ihn. Im Gegensatz dazu lebt Beechum glücklich mit seiner Familie und bildet den Gegenpol zu Everett – ein weiteres Indiz, dass es Everett nicht um die Person Beechum ging. Was für Ursula Vossen einen unglaublichen Film darstellt, da Eastwood ein bekennender Befürworter der Todesstrafe ist¹⁰⁶, ist in Wirklichkeit ein Film über die Verurteilung Unschuldiger, insbesondere Farbiger. In der Buchvorlage ist Beechum ein Weißer, doch Eastwood änderte sogar seine Hautfarbe, um den Film relevanter zu machen. Der Film baut geschickt die Spannung auf, indem er von vornherein die Problematik aufzeigt: ein Mann soll hingerichtet werden für ein Verbrechen, dass er nicht begangen hat. Diese Hilflosigkeit spiegelt sich auch in den Bildern wieder. Besonders die engen Räume im Gefängnis schaffen eine bedrückende Stimmung, aus der es kein Entkommen gibt. Die Bilder sind insgesamt viel dynamischer und aussagekräftiger als bei *Absolute Power*. In einer Traumsequenz, in der Beechum von dem Tag träumt, an dem er das Verbrechen begangen haben soll, wird er



Abb. 23: Hoffnung und Verzweiflung in einem Bild

in einem verzerrten, weitwinkligen Bild gezeigt. Zudem bleibt von seiner Stimme nur ein Echo. Diese Art der Inszenierung beschreibt ein Bild aus der Vergangenheit, die es in der Form nicht mehr geben wird. Es sind eben diese unkonventionellen Schüsse, die die Stimmung der Films tragen und die Erinnerungen in Hoffnungslosigkeit übergehen lassen. Außerdem hat sich die Kamera auch in den klassischen, bekannten Einstellungen verändert. Sie ist viel beweglicher durch permanente Kamerafahrten und Handkamera-Elementen. Der Zuschauer ist nicht mehr nur Beobachter, sondern nimmt an der Handlung teil, wodurch Beechum für ihn persönlicher wird. Als klar wird, dass

¹⁰⁵ vgl. Vossen 2007, S.32

¹⁰⁶ vgl. Vossen 2007, S.39

der eigentliche Mörder bereits tot ist und Beechum in seine Verzweiflung die Tat gestanden hat, ist die Hoffnung von Everett und des Zuschauer völlig dahin. Erst die Halskette von dem ermordeten Opfer rettet Beechum das Leben, welche sehr klug eingesetzt wurde. Die Halskette wurde bereits zuvor gezeigt, aber kein Detailschuss oder Wort ließ den Zuschauer ahnen, dass sie eine große Rolle spielen würde. Ansonsten hat Jack N. Green den Film klassisch wie immer fotografiert. Zusammen mit Eastwood ist er von den düsteren Bildern abgerückt, die Surtees' Kameraarbeit so auszeichnete. Es scheint, dass Eastwood damit im Mainstream angekommen wäre und deswegen keine artistische Ausleuchtung mehr zuließ.

Die Eastwood-Rolle Everett stellt im Gegensatz zu *Absolute Power* einen Charakter dar, der glaubwürdig und plausibel ist. Ein Meisterdieb, wie Whitney einer ist, ist dem Zuschauer viel zu fern. Im echten Leben gibt es solche Meisterdiebe nicht. Daher erzeugt Whitney eine märchenhafte Atmosphäre. Ein investigativer Journalist wie Everett ist dem Zuschauer hingegen viel vertrauter und greifbarer. Er ist zudem nicht mal der Chef der Zeitung, sondern nur ein Angestellter, dessen Leben als „armselige Existenz“ von seinem Vorgesetzten bezeichnet wird. Eben dieser Vorgesetzte wird stereotypisch von James Woods gespielt. Was bei *Absolute Power* jedoch noch störte, ist hier ein Eckpfeiler für den gesamten Film. Sogar das Gefängnispersonal ist nicht – wie üblich – hart und voller Schadenfreude, sondern sehr liebevoll und bodenständig dargestellt. Stereotypen sind also viel weniger vertreten, haben in ihrer reduzierten Präsenz dennoch ihre Begründung, da sie den Rahmen für die anderen Schauspieler vorgeben, in dem diese sich bewegen können.

Blood Work stellt in der fünfteiligen Serie von vorhersehbaren Filmen eine kleine Ausnahme dar. Optisch setzt sich der Film von seinen Vorgängern ab, da erstmals Tom Stern als Kameramann agierte. Die Story handelt vom Ex-FBI-Agenten Terry McCaleb, der bei einer Verfolgungsjagd einen Herzinfarkt erleidet. Er erhält daraufhin ein Spenderherz, das von der ermordeten Schwester von Graciella Rivers stammt. Rivers bittet McCaleb um deren Hilfe bei der Aufklärung des Mordes. Es stellt sich heraus, dass McCalebs Nachbar Jasper Noone, der Mörder ist. Er hat dabei explizit Opfer gesucht, die die gleiche Blutgruppe wie McCaleb haben, um ihn mit ihren Organen zu retten. In einem Showdown auf einem verlassenen Boot erschießt McCaleb Noone.

Der Aufbau der Beziehung zwischen den Charakteren ist in *Blood Work* viel besser gestaltet. Der Mörder Noone ist McCalebs dümmlischer Nachbar, der eigentlich für kleine Lacher sorgen soll. Er wird sogar McCalebs Assistent bei den Ermittlungen. Nichts lässt darauf schließen, dass Noone der Mörder sein könnte. Insofern ist der Film alleine deswegen bereits besser als *Mitternacht*, da er einen eindeutigen Spannungsbogen aufweist. Gleichzeitig ist die Fallhöhe viel höher, da der Mörder ein ursprünglich netter Freund ist. Die Beziehung zwischen McCaleb und Rivers ist hingegen etwas klischeebehaftet. Durch den aufopfernden Einsatz McCalebs verliebt

sich Rivers in ihn und es entsteht eine Liebesgeschichte, die überflüssig ist, denn als Noone Rivers und ihren mutterlosen Neffen entführt und auf das verlassene Boot verschleppt, hat McCaleb alleine durch seinen bisherigen Einsatz und letztlich durch seine berufliche Vergangenheit Motivation genug, die beiden zu retten und den Mörder zu stellen. Dafür ist keine zusätzliche Liebesgeschichte nötig, die zudem etwas aufgezwungen aufgrund des Altersunterschieds erscheint. Benoliel kritisiert den Film aufgrund der „lächerlichen Art und Weise, wie er die Charaktere übertrieben darstellt“.¹⁰⁷ Das ist in Ansätzen vertretbar und wäre für *Mitternacht* hundertprozentig richtig, aber in *Blood Work* gibt es genügend Charaktere, die nicht übertrieben daher kommen und stattdessen mit ihrer Wandelbarkeit und Authentizität überzeugen - nicht zuletzt der



Abb. 24: Akzeptanz des Alters durch Herzinfarkt

Eastwood-Charakter McCaleb selbst, der immer wieder Verschnaufpausen braucht, weil seine Herztransplantation erst 60 Tage her ist. Mit dieser Rolle hat Eastwood auch endgültig sein Alter akzeptiert. Er ist nicht mehr der Draufgänger, der wegen seiner Überlegenheit immer erfolgreich ist, wie es noch in *Absolute Power* gewesen ist. „War der Eastwood-Charakter bisher unverwundbar, dann ist er jetzt sogar unsterblich, da er selbst mit einem Spenderherz Verbrecher jagt“¹⁰⁸, so Benoliel. Doch das stimmt nicht ganz, denn er ist auch verletzlich geworden, sowohl physisch als auch psychisch. Sofern ist er viel schwächer als je zuvor, da es für einen Harry Callahan undenkbar wäre, verletzt und herzkrank einen Verbrecher laufen zu lassen. Außerdem hat er aufgrund seines Alters ganz andere Hürden zu nehmen als zuvor.

Ursula Vossen sagt hingegen ganz richtig, dass in Eastwoods Filmen Vergebung und Barmherzigkeit nicht vorgesehen sind.¹⁰⁹ Sowohl in *Erbarmungslos* als auch in *Dirty Harry* und eben *Blood Work* führt Rache immer zum Rachemord, obwohl (in der Regel) der Eastwood-Charakter die Wahl hat, den Kriminellen der Justiz zu überlassen. Wiederkehrend ist ebenso die Aufgabe des Eastwood-Charakters, eine zerrissene Familie zusammenzuflicken - ob als indirekter Existenzretter in *Ein wahres Verbrechen* oder als direkter Ersatzvater *Blood Work*.¹¹⁰ Auch ein cooler Spruch, wie Dirty Harry ihn sagte, bevor er seinen lang gesuchten Feind erschoss, findet hier Anwendung. In diesem Fall sagt McCaleb „Tenring“ in Anlehnung an die Höchstpunktzahl beim Schiesstraining.

Tom Stern deutete hier bereits an, was ihn später auszeichnete: das Surtees'sche Low-Key-Bild mit einer Lichtquelle für den Hintergrund, wie es in *Million Dollar Baby*

¹⁰⁷ vgl. Benoliel 2010, S.64

¹⁰⁸ vgl. Benoliel 2010, S.72

¹⁰⁹ vgl. Vossen 2007, S.38

¹¹⁰ vgl. Schickel 2010, S.241

oder *Gran Torino* immer wieder auftauchen wird. Ansonsten hat sich der Kameramann noch sehr an seine Vorgänger gehalten. Der Film beginnt mit den bekannten Panoramaaufnahmen des nächtlichen Los Angeles aus dem Helikopter. Lediglich die Fenster heller Räume und Werbebanner lassen erkennen, dass es sich um eine Großstadt handelt. Diese Einstellung war bereits von Bruce Surtees häufig genutzt worden. Auch die langen, harten und übergroßen Schatten á la *Der dritte Mann* tauchen wieder auf. Besonders in der Verfolgungsjagd, in der McCaleb den Herzinfarkt erleidet, hat Stern die Kamera extrem dynamisch gestaltet. Viele temporeiche Steady-Cam-Elemente und schräge Einstellungen, in denen die Kamera umgefallen zu sein schien, liefern die richtige Atmosphäre für eine hektische Sequenz. Insgesamt wirkt die Kameraarbeit wie eine Mischung aus Jack N. Greens kontrastlosen Bildern und Surtees' Schwarz-Weiß-Studien. Ein eigener Stil ist noch nicht erkennbar.

Schwächen hat jedoch auch *Blood Work*. So werden in einer Szene Suspense-Elemente genutzt, indem in einer festen Stativkamera-Einstellung ein Auto auf der anderen Straßenseite gezeigt wird. Nach einem Umschnitt auf McCaleb, der aus seinem Auto steigt, ist das Auto in derselben festen Einstellung wie zuvor verschwunden. Hier wünscht sich der Zuschauer, dass die Kamera wenigstens kurz nach links oder rechts geschwenkt hätte, weil das Auto sich in der kurzen Zeit nicht in Luft aufgelöst haben kann.

Auch das Happy-End ist etwas kitschig. Natürlich war ein Showdown mit dem Mörder nötig und diesen auf einem verlassenen, unüberschaubaren Boot zu setzen, erhöht die Spannung. Aber Noone ist mit seinem automatischen Gewehr eigentlich überlegen, zumal er sich auf dem Boot auskennt. Dennoch ist es nur er, der stirbt, während alle anderen in der aufgehenden Sonne in Frieden nach Hause fahren. So bleibt *Blood Work* ein solider, routinierter Thriller, der in alt bekannten Formen arbeitet und dabei wenig falsch und wenig neu macht.

Der fünfte Film dieser Reihe *Space Cowboys* kam bereits vor *Blood Work* in die Kinos. Allerdings nimmt er eine gesonderte Position ein, da es sich hier um eine spaßige, kaum ernst zu nehmende Komödie handelt. Vier Ex-Piloten und Ingenieure der Air Force sollen im hohen Alter ins All befördert werden, um einen defekten Satelliten zu reparieren, dessen Betriebssystem so alt ist, dass niemand außer ihnen damit umgehen kann. Waren die anderen vier Filme noch Kriminal- und Polizeithriller gewesen, die zwar für den kommerziellen Erfolg ausgerichtet waren, darin jedoch scheiterten, ist *Space Cowboys* der einzige Film, der darin tatsächlich finanziell erfolgreich war. Mit 90 Millionen US-Dollar spielte er den Großteil seiner Produktionskosten wieder ein und war damit lukrativer als *Absolute Power* und *Ein wahres Verbrechen* zusammen¹¹¹. Das liegt zum einen an den sympathisch gezeichneten Charakteren, die mit ihrem Alter gekonnt Situationskomik einsetzen. Dabei nehmen sie in ihrer Vierergruppe ein typisches Muster ein: es gibt einen Führer,

¹¹¹ Wikipedia.org, *Space Cowboys*, 2012

einen Techniker, einen Hitzkopf und einen für den Humor. Ähnliche Muster kommen bei Klassikern wie *Die vier Musketiere* oder bei Kinderserien wie *Teenage Mutant Ninja Turtles* vor.

Frank Corvin, der Eastwood-Charakter, wurde in seinen besten Jahren von seinem Vorgesetzten Bob Gerson übergangen, indem er einen Schimpansen an Corvins statt ins All schickte. 40 Jahre später bekommen er und seine damaligen Kollegen doch endlich die Chance und triumphieren nach langer Zeit doch noch über Gerson. Der persönliche Erfolg der Protagonisten ist damit relativ früh im Film gesichert. Durch die geheimen Nuklearwaffen am Satelliten bekommt der Film im letzten Drittel eine Wendung, die von den Charakteren wegführt und einen Konflikt hervorbringt, der alle Personen betrifft. Dadurch tritt die Geschichte auf persönlicher Ebene etwas in den Hintergrund. Stattdessen setzt der Regisseur auf Spannung und imposante Bilder, was auf die kommerzielle Ausrichtung schließen lässt. Zudem wird im Film zu viel Fachjargon gesprochen, der nicht erklärt wird. Wenn der Zuschauer also nicht gerade Astronaut ist, wird er nicht vollkommen verstehen, wovon gerade gesprochen wird. Das erhöht natürlich die Seriosität, da die NASA-typischen Ausdrücke Realismus erzeugen. Moderne Rapmusik-Elemente, als die vierköpfige Crew um Corvin komplett ist, wirken zwar für den anspruchsvollen Zuschauer vollkommen deplaziert, aber auch sie erhöhen den Popcornkino-Charakter, der einen Kommerzfilm ausmacht.

Für Jack N. Green war der Film die letzte Zusammenarbeit mit Eastwood. Aufgrund der Weltraumaufnahmen war sie auch die Aufwendigste. Neben den bisherigen typischen Einstellungen wie die zwei Charaktere, die vor der Kamera herlaufen oder den Überwachungskameraschuss sind auch die Räume komplett ausgeleuchtet. Die



düsteren Bilder mit den harten Schatten im Gesicht finden sich nicht einmal im Weltraum. Auch die Kameraauflösung ist also auf das Mainstream-Kino ausgerichtet.

Abb. 25: Selbst das Weltall ist ausgeleuchtet

Eine besondere

Exposition hingegen nimmt davon etwas Abstand. Hier werden die vier Helden in ihrer aktiven Air Force-Zeit in den Fünfzigern gezeigt. Die Bilder sind insgesamt ungesättigt und kontrastarm und werden von einem Blaustich beherrscht, andere Farben wurden entzogen. Die Kamera steht mitunter auf dem Kopf und ist extrem dynamisch. Wieso diese Dynamik und der Mut dafür nicht im ganzen Film beibehalten wird, ist fraglich, denn er hätte dadurch nicht nur den Kommerzpunkt erfüllt, sondern hätte sich auch inszenatorisch ausgezeichnet.

Was *Apollo 13* 1995 unter anderem so auszeichnete, war die Rückkehr aller Astronauten auf die Erde. In *Space Cowboys* opfert sich der krebserkrankte Hitzkopf

Hawkins, um die USA vor einer atomaren Katastrophe und die Welt vor einem Atomkrieg zu beschützen. Dadurch bekommt der Film eine schnulzige, zusätzlich heroische Note, die die Geschichte ein gutes Ende nehmen lässt und dem Film eine großartige letzte Einstellung bietet, aber einmal mehr wird die Realitätsferne unterstrichen. Nicht nur dass Hawkins die sechs atomaren Sprengköpfe mit sich selbst an der Spitze ins Weltall schießt, er schafft es auch irgendwie sicher auf dem Mond zu landen und dort auf die Erde blickend auf den Tod zu warten.

Eastwood, der bis dato in fast allen Filmgenres gearbeitet hat, eroberte mit *Space Cowboys* endlich auch das Weltall. Er machte daraus jedoch keinen seriösen, anspruchsvollen Thriller, wie man es heute von ihm kennt, sondern er kehrte zurück zu dem Klamauk, den er in den Achtzigern ausgiebig zelebrierte. Das unrealistische Weltraummärchen, das die putzigen, alten Männer beim Prügeln wie kleine Jungs zeigt, nennt Benoliel „a masterpiece of retroaction“¹¹² und bezieht sich damit auf die originelle Idee, alternde Männer ins Weltall zu schicken, was mit dem 77-jährigen John Glenn 1998 tatsächlich passierte. In dieser Hinsicht ist der Film also gar nicht so realitätsfern.

Die fünf Filme waren der Vorläufer für eine neue Zeit in Eastwoods Karriere. Sie waren schöpferisch eher lahm und langweilig und spielten mehr auf Sicherheit als auf Innovation. Sie alle haben ein geschlossenes Ende, was Eastwood selbst nicht gern mag. Sein Credo lautete vielmehr: Das Publikum mag Filme mit offenem Ende.¹¹³ Dieses Credo hat er nun hintergangen und es gleichzeitig bestätigt. Die Filme kamen beim Publikum mit Ausnahme von *Space Cowboys* nicht gut an. „His films are often too quickly understood“¹¹⁴, sagt Benoliel dazu. Vorhersehbarkeit war die größte Schwäche dieser Filme.

Seit *Erbarmungslos* neigt Eastwood auch dazu, sämtliche Nebenrollen mit großen Namen zu besetzen, wie zum Beispiel Tommy Lee Jones, Jeff Daniels, Laura Linney oder Ed Harris. Doch genau die Filme, die vermeidlich hochkarätig besetzt sind, haben es meistens zu schwer, da zum einen das Drehbuch Schwächen aufweist und zum anderen Eastwood sich mit zu wenig begnügte, ob in der Schauspielführung oder eben in der Story selbst. Auch die Crew, die mit Leuten wie Cutter Joel Cox, Ausstatter Henry Bumstead, Komponist Lennie Niehaus oder Regieassistent Robert Lorenz immer dieselbe war, garantiert nicht immer qualitativ hohe Filme. Konsequenzen zog Eastwood kaum, doch irgendetwas hat ihn daraufhin verändert, denn nun begann sein imposantes Spätwerk.

¹¹² vgl. Benoliel 2010, S.71

¹¹³ vgl. Schickel 2010, S.11

¹¹⁴ vgl. Benoliel 2010, S.5

6. Das Spätwerk

6.1. Wie ein guter Wein

Mit *Mystic River* beginnt die neue Eastwood-Ära und damit mit einem schweren, belastenden Thema. Jimmy, Sean und Dave spielen auf der Straße als Hockey, als ein Wagen mit zwei vermeidlichen Polizisten vorfährt, die Dave mitnehmen. Vier Tage lang wird er in einem Keller gefangen gehalten und mehrfach sexuell missbraucht. 25 Jahre später wird Jimmys Tochter ermordet. Sean ist mittlerweile bei der Mordskommission und ist für den Fall zuständig. Verdächtigt wird auch Dave, nunmehr ebenfalls Vater und Ehemann, der sich in seiner Hilflosigkeit in Lügen verstrickt. Bevor Sean den Fall lösen kann, übt Jimmy Selbstjustiz aus und tötet Dave, nachdem er ihm zu einem Geständnis gezwungen hat. Unterdessen hat Sean den wahren Täter gefunden. Mit offenem Ende schließt die Geschichte, die dem Zuschauer zwei mögliche Fortsetzungen bietet: Entweder Sean belangt Jimmy für den Mord an Dave oder er lässt ihn gewähren. Eastwood gibt jedenfalls kein definitives Ende vor.

Der Film unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht zu Eastwoods letzten Werken. Während bislang noch Vorhersehbarkeit und Realitätsferne zu beklagen waren, zeigt *Mystic River* eine Geschichte aus dem echten Bostoner Arbeitermilieu. Die drei Männer führen kein ruhmreiches und abenteuerliches Leben als Meisterdieb, Astronaut oder FBI-Agent. Sie haben mit den Folgen traumatisierender Ereignisse zu kämpfen. Dave erlitt als Kind den Seelenmord und vegetiert nunmehr als Schatten seiner selbst dahin, Sean steht vor den Trümmern seiner Ehe und kennt nicht mal seine eigene Tochter und Jimmy muss den Tod seiner erstgeborenen Tochter ertragen, dessen verstorbene Mutter er noch als „Königin“ bezeichnet. Keiner von ihnen bekommt ein Happy-End. Dabei beginnen sie fast alle als Stereotypen, die man bei Eastwood häufig gewinnen sieht. Jimmy ist der Anführer und Draufgänger, Sean der Vernünftige und Dave der Scheue, Schüchterne. Doch anders als bei so vielen anderen Eastwood-Filmen, verfügen die drei über Tiefe in ihren Charakteren. Sie alle haben unter der Oberfläche eine verletzte und eine düstere Seite. Das offene Ende, das zuletzt ebenfalls nicht berücksichtigt wurde, hebt *Mystic River* qualitativ extrem an, da der Zuschauer unbefriedigt zurückbleibt.

Tom Stern hat als Kameramann sämtliche Farben aus den Bildern genommen. Sie sind extrem entsättigt und düster. Dabei orientiert sich die Lichtsetzung an *Erbarmungslos*. Zu Beginn herrschen noch Tagesszenen vor, während es zum Schluss hin immer dunkler wird und schließlich in der Nacht endet.¹¹⁵ Die Parade am Ende wirkt dabei mit ihren bunten und hellen Farben wie eine fröhliche Trauerfeier für Dave, die die furchtbaren Geschehnisse der letzten Tage überspielen soll. Abschließend biegt der Straßenzug sogar in die Straße ein, in die vor 25 Jahre das Auto, in dem Dave saß, einbog.

¹¹⁵ vgl. Kirchner 2007, S. 102

Häufig nutzte Stern auch nur eine starke Lichtquelle, die aus einem Nebenraum oder vom Fenster herein scheint und sie mit Reflektoren im Raum verteilt. So entsteht beispielsweise ein leuchtendes Kreuz, das durch die Zwischenräume einer Schwingtür



Abb. 26: Kreuz als Bestätigung der Tötung

hindurch scheint und in der Leichenhalle den Tod von Jimmys Tochter unterstreicht. Ähnliche Bilder finden sich im ganzen Film wieder, so dass diese Bilder wie ein Schwarz-weiß-Spiel von Silhouetten wirken, wie man sie bereits aus *Pale Rider* oder *Der Texaner* kannte. Die dadurch

entstehenden harten Schatten setzen den Film oder zumindest einzelne Sequenzen in das Film noir-Genre.

Deutlich wie noch nie kehren auch die von Bruce Surtees oft eingesetzten halb beleuchteten Gesichter wieder. Selbst am Tag ist eine Gesichtshälfte komplett schwarz, was durch nachträgliche Bearbeitung erstmals möglich wurde.¹¹⁶ In der Parallelmontage, in der zum einen Jimmy Dave tötet und zum anderen Sean die wahren Mörder entdeckt, haben alle Charaktere ein halb beleuchtetes Gesicht. Sie alle haben also eine gesplante Persönlichkeit: eine, die für Recht, Glauben und Korrektheit steht und eine, die die dunkle, kriminelle und kaputte Seite der Charaktere wiedergibt.

Sehr viele Steady-Cam-Elemente zu Beginn des Films machen die Exposition so dynamisch, dass es auffallend ist, wenn zwischendurch ein starres Stativkamera-Bild verwendet wird. Wiederkehrend ist das Herlaufen vor der Kamera zweier Personen. In diesem Film wird erstmals deutlich, dass die Charaktere in dieser Einstellung stets über unwichtige Nebeninformationen reden. Ob über die Sicherheitsvorkehrungen vor dem Gefängnis in *Ein wahres Verbrechen* oder über den sechsten Sinn eines Dirty Harrys im vierten Teil der Serie. Gewohnt unauffällig sind der Schnitt und die Kamera. Einzig die Farbgebung ist neu und daher erwähnenswert. Doch wichtig sind in *Mystic River* ohnehin die Geschichte und die Charaktere. Da keinerlei visuelle Effekte genutzt werden, ist der Film ein reiner Schauspiel-Film. Eastwood selbst nennt den Film „a good example for old-fashioned acting.“¹¹⁷

Auch die Bildsprache ist sehr vielfältig, was bei älteren Eastwood-Filmen kaum oder nur sehr oberflächlich der Fall war. Jimmys übergroße Sonnenbrille beispielsweise, die selbst an den Seiten kein Lichteinfall zulässt, symbolisiert seine Verblendung und düstere Entschlossenheit, Selbstjustiz ausüben zu müssen. Er ist so sehr auf Rache fixiert, dass er jeden Bezug zur Realität verliert. Oder das Kleid, das er seiner toten

¹¹⁶ vgl. Kirchner 2007, S.101

¹¹⁷ vgl. Interview Eastwood, *Mystic River – Beneath the surface*, 2004

Tochter anlegt, scheint viel zu klein für den Körper der 19-Jährigen zu sein. Vielmehr bezieht es sich auf das andere verlorene Kind der Geschichte: Dave, der noch viel jünger war, als er zumindest seelisch ermordet wurde. Als letztes Beispiel steigt Dave zweimal in ein Auto ein, was sein Leben für immer verändern wird. Durch das erste Mal wird er zum seelischen Wrack, beim zweiten Mal wird er ermordet.

Der Film ist so destruktiv wie bei Eastwood nie zuvor. Keiner der Charaktere erlangt Erlösung. Unschuldige Sterben durch verhängnisvolle Zufälle, die von einer Schicksalsmacht getrieben werden, was Matthias Bauer „Ananke“ nennt: „die schicksalhafte Verkettung der Geschehnisse, die scheinbar unaufhaltsam in die Katastrophe führen.“¹¹⁸ Eastwood war von den mysteriösen Wegen des Schicksals schon immer fasziiert und *Mystic River* ist seine bisher detaillierteste Erforschung davon.¹¹⁹ Ähnliche Konklusionen finden sich in *Der Texaner*, *A Perfect World* oder *Weißer Jäger, schwarzes Herz*. Besonders die Ermordung Unschuldiger scheint eine Konstante in Eastwoods Filmen zu sein. Neben Dave wird auch Ned in *Erbarmungslos* unschuldig gelyncht oder Frank Beechum in *Ein wahres Verbrechen* zu Tode verurteilt. Der sexuelle Missbrauch erinnert hingegen an *Dirty Harry kehrt zurück* oder *Ein Fremder ohne Namen*.

Es wird in *Mystic River* nicht alles restlos aufgelöst und erklärt, was dem Film sehr zugutekommt. Der Zuschauer muss eventuelle Lücken mit der eigenen Fantasie füllen. Die Frage ist nur, ob er das überhaupt möchte.

2004 erschien *Million Dollar Baby*. Im Mittelpunkt steht der alternde Eastwood-Charakter Frankie Dunn, der als Boxtrainer ein ruhiges und risikoloses Leben führt. Als die 32-jährige Maggie Fitzgerald auftaucht, um von ihm trainiert zu werden, lehnt er immer wieder ab, weil seiner Meinung nach der Boxsport etwas für Männer ist und man über boxende Frauen lacht. Doch Maggie bleibt stur und erscheint täglich im Hit Pit, dem heruntergekommenen Boxstudio von Frankie. Ihre Sturheit wird zunächst durch Scrap belohnt, der Hausmeister vom Hit Pit und alter Wegbegleiter von Frankie ist. Er gibt ihr Tipps und leiht ihr eine Boxbirne. An ihrem Geburtstag verbringt Maggie die Nacht mit dem Training. Frankie will sie von ihrem Traum abbringen, doch lässt sich von ihr überreden, sie zu trainieren. Zusammen erreichen sie bald kleinere Erfolge und schaffen es nach einem Jahr sogar, einen Titelkampf zu bekommen. Maggies Gegnerin schlägt sie mit einem unfairen Schlag nieder. Sie fällt mit dem Nacken auf die Kante ihres Schemels und ist für den Rest ihres Lebens vom Hals abwärts gelähmt. Da sie sich nicht bewegen kann, bekommt sie an den Beinen Druckgeschwüre, worauf die Ärzte ihr bald ein Bein amputieren müssen. Schließlich bittet sie Frankie die lebenserhaltenden Geräte abzuschalten, da sie auf diese Weise nicht weiterleben möchte. Er lehnt zunächst ab, worauf sich Maggie die Zunge zerbeißt, um zu verbluten. Um zu verhindern, dass sie dies erneut tut, fixieren die Ärzte ihre Zunge und

¹¹⁸ vgl. Matthias Bauer, Filmkonzepte 8: Clint Eastwood, 2007, S.61

¹¹⁹ vgl. Schickel 2010, S.32

verabreichen ihr permanent Beruhigungsmittel. Frankie erkennt, wie ernst ihr Wunsch ist. Er spritzt ihr nachts eine Überdosis Adrenalin und schaltet das Atemgerät aus. Maggie stirbt und Frankie verschwindet in der Nacht.

Manche nennen den Film ein Sterbehilfedrama¹²⁰, das Warner Bros. Management bezeichnete ihn sogar als Boxfilm¹²¹, dabei ist er beides und doch etwas ganz anders. Das Boxen ist lediglich in den ersten zwei Drittel ein Thema, die Sterbehilfe nur in den letzten 20 Minuten. In Wirklichkeit handelt der Film in erster Linie von einem Mann, „dem seine Tochter fremd geworden ist und der für diese missglückte Liebe eine Ersatztochter findet, und von einer Frau, die sich von ihrer scheußlichen Familie getrennt hat, eigentlich zum Boxen schon zu alt ist, aber nichts im Leben lieber tut und in Frankie ihren Ersatzvater findet.“¹²² Die eher konventionelle Inszenierung findet ihrer Besonderheit wie so oft bei Eastwood in der Beleuchtung und dem Look. Die gewohnten Kameraschüsse, die der Zuschauer von Eastwoods Filmen kennt, finden allesamt Anwendung. Sowohl der weitwinklige Schuss von der Decke, der hier längst



Abb. 27: Das Herlaufen vor der Kamera als Konstante in Eastwoods Filmen

nicht mehr die Funktion der Überwachungskamera einnimmt, sondern lediglich als Topshot die Szenerie vorstellt, als auch das Herlaufen vor der Kamera findet sich in *Million Dollar Baby* wieder. Auch hier werden in dieser Einstellung unwichtige Informationen geliefert wie z.B. die Ansicht des

zurückgebliebenen Dangers, der, wie er sagt, „obwohl er aus Texas kommt, nichts gegen ‚Nigger‘ hat.“ Danger ist es auch, der in die Kamera boxt, wie es Bruce Surtees bereits in den Sechzigern gerne fotografierte und nun erstmals seit *The Rookie* bei Eastwood wieder vorkommt.

Unkonventionell oder bestenfalls bekannt seit *Mystic River* sind die extrem entsättigten Bilder mit einem großen Schwarzanteil. Wie Eastwood erklärte, sollten die Bilder eine Patina bekommen, so dass sie an die Vierziger, Fünfziger Jahre erinnern. „Der Zuschauer sollte nicht wissen, zu welcher Zeit der Film spielt.“¹²³ Dabei überwiegt in den ersten zwei Drittel ein Grünstich, der auf Maggies Hoffnungen und Unerfahrenheit anspielt und gleichzeitig Frankies Katholizismus und irische Herkunft unterstreicht. Nach Maggies Unfall verläuft sich dieser Grünstich ins Bläuliche, was das Unglück und die Hilflosigkeit ausdrückt, um danach im Schwarzen und Farblosen zu enden, welches die Trauer über Maggies Tod hinterlässt.¹²⁴

¹²⁰ vgl. suedkurier.de, Irgendwo zwischen Leben und Tod, 2011

¹²¹ vgl. Schickel 2010, S.250

¹²² vgl. Schickel 2010, S.250

¹²³ vgl. James Lipton: Take On Three, 2005

¹²⁴ vgl. Kirchner 2007, S.104

Im Unterschied zu *Mystic River* hat Frankie gleich zu Beginn des Films ein Gesicht, das halb beleuchtet ist und halb im Schwarzen versinkt. Der Zuschauer weiß also von Anfang an, dass Frankie zwei Persönlichkeiten hat, von denen er jedoch nur eine ausführlicher kennenlernt, und zwar die des Boxtrainers. Von der anderen Seite erfährt der Zuschauer lediglich, dass er eine Tochter hat, die jeden Kontakt zu ihrem Vater ablehnt, was einen Vater-Tochter-Konflikt voraussetzt, der auch in *Ein wahres Verbrechen*, *Der Wolf hetzt die Meute* oder *Absolute Power* thematisiert wird. Diese unbekannte Seite spiegelt sich auch in den nächtlichen Training-Sessions von Maggie wider. Während sie im Schein der einzigen Lichtquelle auf den Boxsack einschlägt und der aufsteigende Stern zu sein scheint, stehen sowohl Scrap als auch Frankie im absoluten Dunkel, was sie zu einem Schatten vergangener Tage macht.¹²⁵ Im Krankenhaus ist es auffällig, dass die Bilder ausgeleuchtet sind, wenn Scrap oder Ärzte im Zimmer sind. In dem Fall tauchen die sterilen Halogenlampen das Zimmer in ein homogenes Cyan. Wenn Frankie alleine Maggie besucht, gibt es wieder harte, dunkle Schatten, die sein Gesicht in zwei Hälften teilen und dem Raum seine Wände nehmen, wodurch sich seine Größe nicht erfassen lässt. Das trifft für fast alle Orte im Film zu wie den Kabinengang, den Parkplatz, das Schlafzimmer, selbst der Boxring ist nur leicht erhellt, als würde der Hausmeister wegen der Stromkosten nur die nötigsten Leuchten anschalten.



Abb. 28: Dämonische Fratze lässt Böses erahnen

Die Bildsprache durch Lichtsetzung kommt hier kürzer als bei *Mystic River*. Lediglich die Szene, in der Maggies brutale Gegnerin die Halle betritt, ist auffällig. Hier wird durch eine Lichtquelle aus den Katakomben eine dämonische Fratze an die Decke projiziert, die Böses erahnen lässt.

Der Schnitt ist zu jeder Zeit unsichtbar und lässt den Zuschauer in die Geschichte eintauchen, was unter anderem die Qualität des Films ausmacht. Das Storytelling ist hervorragend gestaltet. Dabei erinnern manche Montagen an andere Sportlerfilme. Beispielsweise wird aus Maggie innerhalb von drei Minuten eine wettkampffähige Boxerin, nachdem Frankie sie als Schülerin akzeptiert hat. Ähnliches passiert mit Rocky Balboa, dem während dessen die glorifizierende Hymne „*Gonna Fly Now*“ zur Seite gestellt wird. Jede Einstellung hat zudem einen gewissen Aussagewert. Nichts wurde scheinbar umsonst gedreht oder als Lückenfüller eingesetzt. Viele Einstellungen funktionieren ohne Dialog, was gutes Schauspiel voraussetzt. Eastwood weinte zwar bereits in *Die Brücken am Fluss*, doch die erste echte Eastwood-Träne fließt erst in *Million Dollar Baby*.

¹²⁵ vgl. Kirchner 2007, S. 104

Die besondere Tragik ergibt sich aus vielerlei Aspekten. Frankie hat seine Schützlinge immer vor einem Titelfkampf bewahrt, weshalb sie ihn letztlich sogar verließen. Im hohen Alter erfüllt er nun noch einmal sich und Maggie den Wunsch nach einem Titelfkampf und er endet für immer im Krankenbett. Andere Elemente des Foreshadowings erhöhen noch viel mehr die Fallhöhe. Immer wieder wird in ihren frühen Kämpfen gezeigt, wie Frankie den Schemel frühzeitig in die Ecke des Rings stellt, weil der Kampf gewonnen aussieht. Oder die Geschichte von Maggies Hund, der an Dackellähmung litt und von ihrem Vater erlöst wurde. All dies weist in einer Form auf die finale Tragödie hin und hätte für den Zuschauer damit vermieden werden können. Vergebene Chancen bleiben - von der „Ananke“ getrieben - unsichtbar und führen damit in die Katastrophe.

Die Beziehung zwischen den beiden wird dabei besonders detailliert aufgezeigt. Während eines Kampfes wird Maggie die Nase gebrochen und Frankie soll sie fixieren. Dabei hält er ihr Wattestäbchen mit Gerinnungsmittel in die Nase und sagt: „Inhalieren!“ Maggie scheint dieses Wort nicht zu kennen, weshalb Frankie „Atme ein“ sagt. Dadurch wird zum einen gezeigt, dass Maggie keine hohe Bildung besitzt und hat aus einer sozialschwachen Schicht stammt, zum anderen verstärkt die Szene die Vater-Lehrer-Stellung von Frankie.

Die Frage nach der Schuld spielt wie schon in *Mystic River* eine große Rolle für die Charaktere. Jimmy gibt sich die Schuld am Tod seiner Tochter, weil er damals nicht in das Auto gestiegen ist und damit nie seine Frau kennengelernt hätte. Frankie gibt sich die Schuld, weil er Maggie als Schülerin angenommen hat und ihr einen Titelfkampf verschaffte. Beide trifft de facto keine wirkliche Schuld. Sie werden vielmehr von Vorwürfen zerrissen, weil sie für ihren inneren Frieden einen Schuldigen brauchen. Erlösung suchen beide in der Kirche, doch finden sie sie nur, indem sie tun, was die Kirche verbietet. Nach *Pale Rider* ist dies ein weiteres Indiz, dass für Eastwood in erster Linie die Realität zählt und nicht die Religion. Wörtlich sagt er in *Ein wahres Verbrechen*, dass er sich einen Dreck um Jesus Christus schert.

Der Film endet mit einem Schuss durch das beschlagene Fenster eines Cafés, in dem Frankie und Maggie bereits früher im Film gewesen sind. In der ersten Szene war das Fenster noch klar und der Zuschauer konnte die beiden beim Essen beobachten. Beim zweiten Mal ist das Fenster beschlagen und Frankie ist nur noch verschwommen und unklar an der Theke erkennbar, so dass die Person an der Theke auch jemand anders sein könnte. Das Fenster spiegelt das Wunschdenken des Zuschauers wider, weil er zuvor vom Erzähler Scrap erfahren hat, dass Frankie nie wieder aufgetaucht ist. Damit hat auch *Million Dollar Baby* ein offenes Ende, wenngleich die Haupthandlung geschlossen ist. Und einmal mehr hat sich Eastwood selbst bestätigt, dass Filme mit offenem Ende die besseren sind.

Ein neues Zeitalter

Mit *Flags Of Our Fathers* und *Letters From Iwo Jima* drehte Eastwood gleich zwei Filme über die Schlacht von Iwo Jima im Zweiten Weltkrieg. Ersterer erzählt die Geschichte der sechs Soldaten, die die amerikanische Flagge auf dem Berg Suribachi hissten und damit weltberühmt wurden. Das Foto hatte immenses Propaganda-Potential und wurde etliche Male von den Zeitungen gedruckt. Drei dieser Soldaten fielen im Kampf. Die anderen drei wurden abgezogen, um in den USA für Kriegsanleihen zu werben. Der zweite Film erzählt hingegen von der Schlacht aus japanischer Sicht. Der Junge Soldat Saigo wird vom Militär eingezogen und nach Iwo Jima versetzt. Dort soll er mit 20.000 weiteren Soldaten unter der Führung von General Kuribayashi in Insel vor den Amerikanern beschützen. Doch die riesige Übermacht an Waffen und Soldaten der USA lässt nur den Schluss zu, dass die Insel nicht zu verteidigen ist. Es geht einzig darum, dem Feind den größtmöglichen Schaden zuzufügen. *Flags Of Our Fathers* sticht durch seine aufwendige Inszenierung hervor. Das Kamerakonzept, das sich an die etablierte Kriegsfilmkamera aus *Der Soldat James Ryan* orientiert, beinhaltet extrem viele Handkamera-Elemente. Kameramann Tom Stern wollte lieber aus der subjektiven Sicht des Soldaten filmen als aufwendige Kranfahrten zu installieren.¹²⁶ Dafür versteckte er kleine Digitalkameras in Munitionskisten, die von Statisten getragen wurden, während diese nichts davon wussten.¹²⁷ Auch die beobachtende Over Shoulder, die Eastwood bereits in *Ein Fremder ohne Namen* verwendete, wird hier genutzt. Die dynamische Kamera trifft jedoch nur für die Sequenzen auf Iwo Jima zu. Statische Einstellungen finden sich hauptsächlich in Subjektiven gefallener Soldaten oder in den Sequenzen, die in den USA spielen. Für die Tournee, die die drei Soldaten wegen der Kriegsanleihen machen müssen, wählte Stern viel ruhigere Bilder, die nicht von der Hektik des

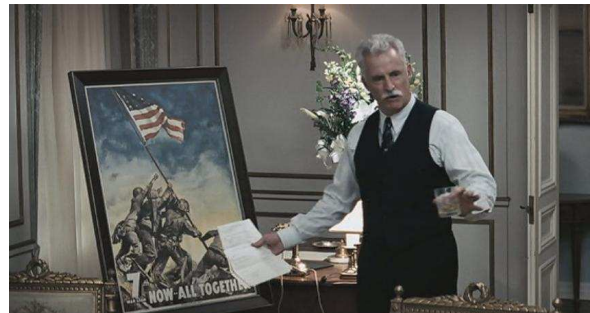


Abb. 29: Gesättigt und ausgeleuchtet auf Anleihentournee

Krieges geprägt sind. Auch visuell hat der Film zwei verschiedene Farbkonzepte. Während die Bilder auf Iwo Jima wie Schwarz-Weiß-Filme wirken, auf denen eine dünne Schicht Schwefel der Vulkaninsel liegt, sind Farben auf der Anleihentour sehr farbtintensiv und geradezu im High-Key-Stil gefilmt, was für einen Eastwood-Film sehr untypisch ist. Dieser pittoreske Look soll den Sinnesschock der heimkehrenden Soldaten visualisieren.¹²⁸ In der dritten Zeitebene, die im Heute spielt, sind die Farben hingegen wieder entsättigt und die Bilder düster geleuchtet. Wie bei *Million Dollar Baby* ist die Zimmerdecke dabei immer im Schatten und erst im unteren Drittel des Raumes

¹²⁶ vgl. Interview Tom Stern, *The Making Of An Epic*, 2007

¹²⁷ vgl. Wikipedia.org, *Flags Of Our Fathers*, 2012

¹²⁸ vgl. Kirchner 2007, S.105

zeichnet sich der Umriss des Fensters ab, durch welches die einzige Lichtquelle strahlt. Allen drei Zeitebenen ist gemein, dass sie sehr kontrastreich sind, was entweder durch wenige Lichtquellen wie in den Iwo Jima-Sequenzen oder durch nachträgliche Farbbearbeitung in den Anleihen-Sequenzen erreicht wird.

Das Kamerakonzept von *Letters From Iwo Jima* ist größtenteils ähnlich, weist aber auch deutliche Unterschiede auf. Der Film erzählt die persönliche Geschichte von einem Soldaten und seinem General, die von Anfang an wissen, dass sie die Schlacht nicht gewinnen können. Deswegen sind die Bilder hier enger und die Zuschauer damit näher an der Person.¹²⁹ Außerdem findet der Film fast ausschließlich auf der Insel statt, womit die Rahmenhandlung kleiner ist. Damit konnten Stern und Eastwood auf viele Totalen verzichten, da sie nicht immer wieder eine neue Umgebung vorstellen mussten. Seit Don Siegels *Coogans großer Bluff* etabliert ist der subjektive Schlag in die Kamera, der hier von japanischen Soldaten mit ihren Gewehrschaften angewendet wird.



Abb. 30: Geradezu schwarz-weiß in der Schlacht

Die Farbgebung ist noch entsättigter, was durch das Nachbearbeitungsverfahren „Technicolor Digital Intermediates“ möglich war. Zudem nutzten Stern und Eastwood sogenannte „Power Windows“, durch die man nur bestimmte Teile des

Bildes sättigen kann wie zum Beispiel Blut oder Feuer.¹³⁰ Es lässt sich in manchen

Szenen nicht sagen, ob sie schwarz-weiß sind, bis ein gelb-goldenes Feuer wieder Farbe ins Bild bringt. Die allgemeine Farbarmut, die beide Filme begleitet, soll übergreifend die Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung des Krieges verdeutlichen.¹³¹

Da der Film überwiegend in den Höhlen spielt, konnten Eastwood und Stern besonders gut eine einzige starke Lichtquelle in einer Nebenhöhle installieren, die den Hintergrund erstrahlt und die Charaktere dann als Silhouette erscheinen lassen, wie es bereits vielen anderen Eastwood-Filmen wie *Pale Rider* oder *Mystic River* der Fall war. Dafür gibt es kaum die Eastwood-typischen Gesichter. Erst zum Ende tauchen sie hier und da auf und machen deutlich, dass die Charaktere erst durch den Krieg eine andere, düstere und introvertierte Seite in sich gefunden haben. Im Schnitt werden die Unterschiede noch viel deutlicher. *Flags Of Our Fathers* besteht aus vielen Rückblenden in Rückblenden. Da diese nicht chronologisch geschnitten sind, entsteht eine Verwirrung über den gesamten Rahmen. Nicht ganz so unübersichtlich wie *Bird*, aber dennoch kaum greifbar ist der Film aufgrund dieser Montage. Hervorragende Übergänge zwischen den Rückblenden wie Match-Cuts, in denen mehrfach Feuerwerke von Feiern und Leuchtraketen der Schlacht korrelieren, helfen nicht, den

¹²⁹ vgl. Kirchner 2007, S.106

¹³⁰ vgl. Kirchner 2007, S.105

¹³¹ vgl. Wikipedia.org, Letters From Iwo Jima, 2012

konfusen Schnitt zu legitimieren. Das Problem liegt offenkundig in den drei Zeitebenen, die der Film zu überbrücken versucht.

Dieses Problem hat *Letters From Iwo Jima* nicht. Er erzählt die geradlinige Geschichte der Soldaten während der Schlacht. Zwar werden in Rückblenden von den Privatleben der Charaktere erzählt, sie sind jedoch übersichtlich und greifen nicht auf andere Rückblenden zurück, was bei *Flags Of Our Fathers* nicht gelang.¹³² Eastwood langjähriger Cutter Joel Cox nutzte auch hier viele Match-Cuts, die aufgrund des Rahmens, den die klaren Rückblenden mit sich bringen, viel besser funktionieren. So graben zu Beginn des Films Arbeiter einen Sack voller Briefe auf dem heutigen Iwo Jima aus. Der Schaufelschlag geht dabei über in das Ausheben von Schützengraben der Soldaten am Strand des Iwo Jimas von 1944.

Flags Of Our Fathers ist der erste aus einer Reihe von Filmen, die keinen Klimax oder Spannungsbogen haben.¹³³ Er hat keine Exposition und findet keinen Höhepunkt. Er erzählt stattdessen zwar filmisch inszeniert, aber dennoch dokumentarisch die wahre Geschichte eines der berühmtesten Kriegsphotos aller Zeiten. Der Zuschauer weiß zu keiner Zeit, auf was der Film hinarbeitet. Mögliche Erwartungen werden zudem nicht erfüllt. Er endet so öde, wie er begann. Die gute Seite ist jedoch, dass es genau das ist, was der Sohn eines der Soldaten zu Beginn und zum Schluss versucht: eine Dokumentation der Ereignisse seines Vaters auf Iwo Jima zu verfassen.

Letters from Iwo Jima ist hingegen kein Dokudrama. Der Film arbeitet auf etwas hin, was der Zuschauer bereits kennt: die Niederlage der Japaner. Durch die liebevolle Inszenierung der Charaktere bekommt der Zuschauer zudem Sympathiegefühle, die er zu bewahren hofft. Das beginnt mit einer doppelten Exposition. Getrennt voneinander werden die Charaktere Saigo und General Kuribayashi vorgestellt. Das Wissen, dass die Schlacht schlecht ausgeht, gibt dem Film eine Tragik, die *Flags Of Our Fathers* gänzlich fehlte. Das spiegelt sich auch im Schauspiel wider. Geradezu alle Vorgesetzten im ersten Teil des Diptychons sind Stereotypen, wie man sie aus *Rambo* oder dem Klischeefilm *Wir waren Helden* kennt. Dadurch entsteht keine Nähe zu den Charakteren, es gibt keinen persönlichen Bezug. Das ist in *Letters From Iwo Jima* anders. Obwohl der Film auf Japanisch ist und gerade dadurch kein Bezug entstehen müsste, sind die Charaktere menschlich dargestellt und offenbaren Ängste und Hoffnungen, wie jeder sie kennt. Der Krieg stellt dabei nur die Rahmenhandlung. Hier geht es in erster Linie um das persönliche Schicksal zweier Männer¹³⁴, das nur für einen der beiden ein Ende findet. Eastwoods Credo, das besagt, dass ein Film mit offenem Ende ein besserer Film ist, bestätigt sich hier erneut. Thematisch und visuell ist der Film zudem viel düsterer als die amerikanische Version¹³⁵ und wenn den Regisseur Eastwood in all den Jahren etwas auszeichnete, dann war es die hohe Qualität seiner düsteren Filme.

¹³² vgl. Kirchner 2007, S.106

¹³³ vgl. Harald Steinwender, Filmkonzepte 8: Clint Eastwood, 2007, S.76

¹³⁴ vgl. Schickel 2010, S.259

¹³⁵ vgl. Steinwender 2007, S.79

Das Budget für *Flags Of Our Fathers* lag mit 80 Millionen US-Dollar im sehr hohem Bereich für eine Eastwood-Produktion. Laut Paul Haggis, der das Drehbuch schrieb, drehte Eastwood den Film in 50 Tagen, was die Hälfte des eigentlichen Drehplans bedeutete. Mit tatsächlichen Kosten von 55 Millionen US-Dollar machte sich Eastwood einmal mehr einen Ruf als sparsamer und effektiver Regisseur. Gleiches gilt für *Letters From Iwo Jima*, der bei einem Budget von 20 Millionen US-Dollar weniger als 15 Millionen kostete.¹³⁶

Nach all den qualitativ schwachen Filmen, die Eastwood im Laufe seiner Karriere drehte, ist das Diptychon für *Firefox* und *Heartbreak Ridge* das Gleiche, was *Erbarmungslos* und *Mystic River* für den Western und das Polizeigenre waren. So sagt Filmkritiker Harald Steinwender: „Wenn sich Eastwoods Regiearbeiten spätestens ab Mitte der Siebziger Jahre im Spannungsfeld zwischen abstrakten Kriegerfiguren und Versuchen der Vermenschlichung bewegt haben, dann scheinen im Spätwerk nur noch schwarze, doch zugleich humanistisch geprägte Varianten des Scheitern möglich.“¹³⁷ Bei allem hollywoodschen und klischeehaften Klamauk und Unrealismus, den Eastwood häufig drehte, liegt die Wahrheit letztlich nur im düsteren, unglamourösen Ende für seine Charaktere und damit für den Zuschauer.

Mit *Der Fremde Sohn* wurde Eastwood erneut an Drehbuch angeboten, das von der Gewalt gegen Kinder handelt – für Eastwood das verabscheuungswürdigste Verbrechen überhaupt.¹³⁸ Der Film erzählt die wahre Geschichte von Christine Collins und ihrem Sohn Walter, der 1928 urplötzlich aus dem Haus der allein erziehenden Mutter verschwindet. Eine Woche später bringt die Polizei einen Jungen zu ihr, der behauptet ihr Sohn zu sein. Aber es ist nicht Walter, wurde jedoch von der Polizei instruiert, ihn zu spielen, damit die Polizei ihrerseits ihr miserables Image aufpolieren kann. Christine bleibt jedoch bei ihrer Meinung und bittet die Polizei, wieder nach ihrem



Abb. 31: Hervorstechende Bildteile wie Lippen

richtigen Sohn zu suchen. Die Polizei unter der Leitung von Captain Jones bleibt hingegen stur und bezichtigt Christine der Lüge und weist sie in eine Irrenanstalt ein. Doch als in einem anderen Fall 20 Jungen getötet wurden und Walter darunter sein soll, wird Christine freigelassen und Jones entlassen. Ein Junge, der aus den

Fängen des Serienmörders fliehen konnte, sagt aus, dass Walter ebenfalls floh, er wisse jedoch nicht, ob er wieder eingefangen wurde. Bis zuletzt gibt Christine die

¹³⁶ vgl. imdb.com, *Flags Of Our Fathers*, Trivia, 2012

¹³⁷ vgl. Steinwender 2007, S.81

¹³⁸ vgl. Schickel 2010, S.271

Hoffnung nicht auf, dass ihr Sohn noch lebt, zumal der Mörder abstreitet, Walter getötet zu haben.

Der Film beginnt und endet mit einer Schwarz-Weiß-Einstellung, die zunächst in Farbe übergeht und aus der schließlich die Farbe entweicht. Damit wird deutlich gemacht, dass es sich um eine Geschichte aus einer Zeit handelt, die man heute nur noch in schwarz-weiß kennt. Die einsetzende Farbe macht diese Zeit für rund 132 Minuten lebendig und lässt sie danach wieder ruhen.

Der Look des Films orientiert sich am Kriegsdiphtychon. Erneut sind die Bilder entsättigt und sind mit farbreichen Bildteilen akzentuiert wie beispielsweise Christines Lippen, die abgesehen von den Sequenzen in der Irrenanstalt ein kräftiges Rot tragen. Doch die Desaturierung ist hier nicht so extrem angewandt worden wie in den Kriegsfilmern. Vielmehr wurden nur bestimmte Farben entzogen. So fehlt es den Bildern in den Tagesszenen an Blautönen, so dass ein warmes, sämiges Bild entsteht. In den Regen- und Irrenanstaltszenen wiederum wurden die Rottöne rausgezogen, wodurch das Bild sehr blau und kalt wirkt. Beide Farbgebungen spiegeln den emotionalen Zustand von Christine wieder, die sich immer wieder zwischen Hoffnung und Hilflosigkeit befindet.

Auch in den Eastwood-typischen halben Gesichtern findet sich eine Zweiseitigkeit wieder. Sie geben den Charakteren Christine und Captain Jones zwei Persönlichkeiten. Christine ist zum einen die liebe, besorgte Mutter, die verletzlich und hilflos erscheint und zum anderen aggressive Kämpferin, die sich entschlossen hat, den Kampf gegen Goliath anzunehmen. Captain Jones hingegen hat zwei berufliche Seiten. Einerseits ist er der erfolgreiche Workaholic, der sich seine Position mühsam erarbeitet hat und andererseits geht er über Leichen und vertritt damit nicht immer das Gesetz, allerdings immer den eigenen Vorteil.

Kameramann Stern verzichtete auf Fülllicht, um das Schauspiel von Angelina Jolie zu stärken¹³⁹, denn Eastwood war stets der Meinung, dass er nicht zu viel vom Raum zeigen muss, da es vom Wesentlichen ablenke.¹⁴⁰ Eastwood-typisch ist auch der überwiegende Gebrauch der Steady-Cam. Wie in jedem seiner Filme schwebt die



Abb. 32: Aufsichtige Totale verdeutlicht Einsamkeit

Kamera auf Augenhöhe der Charaktere, um in wenigen untersichtigen Schüssen ihre Positionen in der Gesellschaft aufzuzeigen. Auch der Deckenschuss als Überwachungskamera findet hier Anwendung. Dieses Mal unterstreicht der jedoch häufig

die Einsamkeit und Hilflosigkeit von Christine, indem sie alleine in ihrem dunklen, großen Zuhause gezeigt wird. Eben diese Gefühle spiegeln sich in der Gier der Presse

¹³⁹ vgl. Wikipedia.org, Changeling, 2012

¹⁴⁰ vgl. Interview Clint Eastwood, Zum Kämpfen geboren, 2004

wider. In der Bahnhofsszene, in der Christine den falschen Sohn zurückbekommt, wird sie selbst kaum gezeigt. Stattdessen sieht der Zuschauer die fotogierige Presse und stolze Polizeichefs. Damit wird die Entfremdung Christines zu dem Jungen und zu der einzigen Instanz, die ihr hilft, der Polizei aufgezeigt.

Der Schnitt ist ruhiger als bei den Kriegsfilmen und orientiert sich damit an den gemächlicheren Filmen aus Eastwoods Spätwerk wie *Mystic River* oder *Million Dollar Baby*. Da der Film eine Spanne von sieben Jahren erzählt, arbeitet er mit Ellipsen, die jedoch denkbar schlicht sind. Einerseits wird einem einfachen harten Schnitt in eine andere Sequenz geschnitten, in der zum Beispiel Pfarrer Briegleb sagt: „Vor zwei Wochen verschwand der Sohn von Christine Collins.“ Andererseits werden einfach das Datum und der Ort eingeblendet, was so oft genutzt wird, dass es in Verwirrung mündet. Die eigentlich einfachste Variante der Ellipse funktioniert hier also wegen übertriebenen Gebrauchs nicht mehr. Überflüssig erscheint gegen Ende auch eine Montage, in der sämtliche Zeugen, die den falschen Sohn als solchen identifizieren können, vor Gericht aussagen. Sie werden jeweils einen Satz sagend nacheinander geschnitten, um als Fazit oder eben Schlussplädoyer den Seelenfrieden von Christine und dem Zuschauer zu sichern. Da aber zu Beginn schon klar ist, dass ein anderer Junge zu Christine gebracht wurde, ist diese Montage zwar klug geschnitten, dient aber nur der Bestätigung. Wiederkehrend sind hier auch Rückblenden, die hier wie in *Letters From Iwo Jima* oder *Ein Fremder ohne Namen* die wahren Geschehnisse aus einer vergangenen Zeit aufzeigen sollen. Anders als in *Bird* oder *Flags Of Our Fathers* sind sie inhaltlich logisch und begründet und liefern schlüssige Erklärungen zum Verständnis der Umstände.

Der Film thematisiert viele Themen, die Eastwood in früheren Filmen bereits aufgegriffen hat. Darunter die genannte Gewalt gegen Kinder, die in *A Perfect World* und *Mystic River* behandelt wurde, als auch die destruktive Macht von Propaganda, die schon die Soldaten in *Flags Of Our Fathers* malträtierte. Auch die Bedeutung der Frau nimmt bei Eastwood eine gesonderte Rolle ein. Zu Beginn seiner Karriere gab es „kaum etwas Unwichtigeres als Frauen. Sie waren Statisten, Handlungskatalysatoren und hübsches Beiwerk“, so Filmwissenschaftlerin Kerstin Krieg.¹⁴¹ Doch mit *Die Brücken am Fluss* und spätestens mit *Million Dollar Baby* ist die Frau im Eastwood-Film integriert und hat ihre berechnete Rolle eingenommen. Allerdings findet weder Francesca, noch Maggie oder Christine das, was sie suchen. Für sie gibt es keine innere Erlösung und keinen Frieden vom vermeidlich größten Opfer, das sie zu geben haben: die Liebe, die Familie, das Leben.

Einmal mehr verzichtet ein Eastwood-Film auf das klassische Drei-Akt-Muster.¹⁴² Das liegt unter anderem daran, dass zwei Geschichten erzählt werden, von denen eine erst im letzten Drittel auftaucht. Da diese von dem Mörder und den verschwundenen Jungs handelt, nimmt sie mit Christines Geschichte Bezug. Es entsteht also erneut ein

¹⁴¹ vgl. Kerstin Krieg, Filmkonzepte 8: Clint Eastwood, 2007, S.43

¹⁴² vgl. Schickel 2010, S.269

Diptychon¹⁴³, diesmal innerhalb eines Films und darin liegt das Problem: Beide Geschichten haben keinen Höhepunkt und arbeiteten sich nur gegenseitig zu. Einzig das herausragende Schauspiel Jolies und schonungslose Bilder retten den schwachen Spannungsbogen für den Zuschauer, da die korrupte Polizei und die hilflose Christine stark polarisieren und damit zumindest den Konflikt schüren.

Mit Christine Collins, die ihrem Sohn tragischerweise nicht mal einen Abschiedskuss gibt, bevor er verschwindet, hat Eastwood wieder mit einer kaputten Familie zu tun, die es zu retten gilt.¹⁴⁴ Der Unterschied ist jedoch, dass es keinen fremden Retter auf einem Pferd gibt. Sie muss alleine für Gerechtigkeit kämpfen, da hilft auch ein wohlwollender Pfarrer nicht viel. Somit wird Christine zur weiblichen Ein-Mann-Armee, mit der Eastwood sich bestens auskennt. Genau wie William Munny zieht es sie in der letzten Einstellung zu einem unbekannten Ziel, auf deren Weg sie sich aufzulösen scheint.¹⁴⁵

6. 2. Ode an den einsamen Reiter

Im Alter von 78 Jahren lässt Eastwood den einsamen Reiter, den er 40 Jahre zuvor initiierte, noch einmal aufleben. Als Koreakriegsveteran und seit Kurzem als Witwer versucht Walt Kowalski ein ruhiges Leben mit einer Dose Bier und seiner Hündin zu verbringen. Doch in seine Nachbarschaft ziehen immer mehr Hmongs, Mitglieder eines asiatischen Volkes, dass nach dem Vietnamkrieg vertrieben wurde. Auch in das Haus nebenan zieht eine Hmong-Familie, darunter der junge Thao, was den rassistischen Walt ganz und gar nicht gefällt. Auch Jugendgangs sämtlicher Kulturen treiben in der Gegend ihr Unwesen. Eine dieser Gangs nimmt Thao mit und zwingt ihn den Gran Torino von Walt zu stehlen. Doch der Versuch scheitert und Thao flieht. Erneut versucht die Gang Thao mitzunehmen, was in einer großen Prügelei mit Mutter und Schwester ausartet. Walt geht mit seinem Kriegsgewehr dazwischen und vertreibt die Gang. Fortan ist er ein Held in der Gegend und erhält täglich Geschenke der Hmongs. Doch Walt fühlt sich nur gestört, bis ihm Thao als Arbeiter für eine Woche zugeteilt wird, um seine Schuld abzutragen. In dieser Woche lernt er die Kultur der Hmong besser kennen und legt seine grundlegende Abneigung beiseite. Eines Nachts entführt die Gang Thaos Schwester, missbraucht und verprügelt sie. Thao schwört Rache, doch Walt schließt ihn im Keller ein. Alleine zieht Walt los, um die Gang zur Rechenschaft zu ziehen. Während die Nachbarschaft zusieht, stellt sich Walt vor das Haus der Gang und provoziert sie, herauszukommen. Als er vorgibt, eine Waffe zu ziehen, erschießt die Gang ihn. Walt war hingegen unbewaffnet und zückte lediglich sein Feuerzeug. Durch die vielen Nachbarn, die zugesehen haben, gibt es genug Zeugen, um die Gang zu verurteilen.

¹⁴³ vgl. Benoliel 2010, S.86

¹⁴⁴ vgl. Schickel 2010, S.271

¹⁴⁵ vgl. Benoliel 2010, S.87

Technisch ist *Gran Torino* so unauffällig, wie lange bei Eastwood nicht mehr. Er ist weder sehr düster gelehntet, noch haben seine Bilder stark entsättigte Farben. Es überwiegt zwar ein Gelbstich, der an *Flags Of Our Fathers* erinnert, doch von der Intensität der Nachbearbeitung bei den Kriegsfilmen ist *Gran Torino* weit entfernt. Schließlich spielten die jüngeren Eastwood-Filme in den Zwanzigern, Dreißigern und Vierzigern, weshalb man ihnen eine Patina gab. Das hat *Gran Torino* nicht nötig, weil er im Heute spielt.

Einzig die Garage erinnert an die Ausleuchtung von *Million Dollar Baby*. Sie hat stets dunkle Ecken, wodurch die wahre Größe nicht erkennbar wird. Sie ist Walts einziger Ort, in den er er selbst sein kann und spiegelt damit seine düstere Seite wider, die er aufgrund der Gräueltaten im Koreakrieg niemals ablegen konnte.



Eastwood-typisch ist der Schlag in die subjektive Kamera, die *back light* Silhouetten und der Überwachungskameraschuss, der hier verschiedene Bedeutungen erhält. So verdeutlicht er Walts Fremdheitsgefühl in der Gesellschaft der Hmongs, als

Abb. 33: Drohung in die subjektive Kamera

er zu einem Grillfest eingeladen wird. Andererseits zeigt er Walts Einsamkeit, wenn er nachts alleine im Wohnzimmer sitzt und Bier trinkt. Erstmals wurde dieser Schuss auch außen angewandt. Hier wird Walt beim Rasenmähen gezeigt, was seine Emsigkeit und seinen Stolz auf sein Zuhause ausdrückt.

Auch das halb gelehntete Gesicht ist eine Konstante in Eastwoods Filmen. Hier wird es jedoch erst am Ende eingesetzt. Walt muss eine Entscheidung treffen, wie er mit der Gang umgehen soll. Sein halb gelehntetes Gesicht trifft dabei die Entscheidung für ihn, indem es seine dunkle, mordende Hälfte wieder hervorruft oder anders gesagt: William Munny muss zurückkehren, denn genau wie Walt hat er seine Frau verloren, hat zwei Kinder, zu denen er keinen Draht findet, und hat eine gewaltvolle Vergangenheit, die nur angedeutet wird. Doch anders als Munny nimmt Walt einen gewaltfreien Weg, nachdem er sich von seinen Sünden freigesprochen hat. Tatsächlich feuert er nur einmal eine Kugel ab und das unabsichtlich im Fallen, was seinen eigentlichen Charakter aufzeigt. In Wirklichkeit ist Walt nämlich kein schiesswütiger Rassist, sondern ein verletzlicher Mann mit weichem Kern, der bei seinen Kriegstaten Befehle ausführte. Damit ist auch die Interpretation vieler Filmkritiker widerlegt, die in Walt Kowalski Harry Callahan sehen.¹⁴⁶ Callahan war jemand, der seine .44 Magnum sprechen ließ, so oft er konnte. Walt hingegen verabscheut Gewalt, die ihn seit dem

¹⁴⁶ vgl. Benoliel 2012, S.88

Krieg verfolgt. Obwohl sein Spruch „Get off my lawn“ Dirty Harry-Kultcharakter besitzt, handelt es sich bei Walt in keinsten Weise um ein Derivat des Polizeiinspektors.

Wie so oft hat der Eastwood-Charakter es mit einer bzw. zwei zerrütteten Familien zu tun. Zunächst ist da seine eigene Familie mit seinen beiden Söhnen. Da diese ihm jedoch absolut fremd sind, hat diese Familie von Beginn an keine Rettung zu erwarten. Die andere Familie ist Thao mit seinen Verwandten. Sie droht in den Sumpf von Gewalt und Kriminalität zu versinken. Indem Walt Thao einen Job verschafft, bringt er ihn auf die richtige Spur. Durch den eigenen Verlust der Familie sieht er in Thao sogar einen Ersatzsohn, obwohl das einzige Verbindungsstück zwischen den grundsätzlich verschiedenen Personen der *Gran Torino* ist.¹⁴⁷

Obwohl der Film nur von Eastwood realisiert werden konnte, weil *Invictus* auf den nächsten Sommer verschoben werden musste¹⁴⁸, und obwohl der Film kein Actionspektakel á la *Dirty Harry* oder *Der Texaner* darstellt, ist *Gran Torino* der kommerziell erfolgreichste Film in Eastwoods Karriere. Dieses kleine Zwischenprojekt kostete rund 33 Millionen US-Dollar und spielte fast 230 Millionen wieder ein.¹⁴⁹ Für den Dreh wollte Eastwood echte Hmongs haben, was bedeutet, dass er es mit unerfahrenen Schauspielern zu tun haben würde.¹⁵⁰ Doch selbst hier ließ Eastwood improvisieren. Da die Hmongs im Film kein Englisch zu reden haben, sollten sie sagen, was ihrer Meinung nach zur jeweiligen Szene passen würde. Hauptdarsteller Bee Vang unterstütze sie dabei.¹⁵¹

Mit *Trouble With The Curve* ist Eastwood 2012 im Kino zu sehen. Glücklicherweise war *Gran Torino* also nicht der letzte Film mit dem Schauspieler Clint Eastwood, denn seine liebevolle Interpretation des Walt Kowalski zeigt nur einmal mehr, dass er nicht nur ein herausragender Regisseur ist.

6.3. Von der Historie ins Jenseits und zurück

Nach *Bird* drehte Eastwood mit *Invictus* erst die zweite Biografie, die jedoch nicht rein biografisch ist. Einerseits erzählt der Film von den ersten Jahren Nelson Mandelas als Präsident von Südafrika und wie er die bevorstehende Rugbyweltmeisterschaft als Propagandamittel einsetzte. Andererseits wird die Rolle von Francois Pienaar beleuchtet, der als Kapitän der südafrikanischen Nationalmannschaft den Auftrag von Mandela bekam, das Turnier zu gewinnen.

Dabei wird der Film mit einer Mischung aus mediterranen Farben und grellen Bildern erzählt, die kontrastreich und leicht entsättigt sind. Den Kampf mit der südafrikanischen Sonne haben Stern und Eastwood gar nicht erst angenommen, sondern sind gleich von den düsteren Bildern abgerückt. Nur ein einziges Mal werden die halb geleuchteten Gesichter genutzt, als Mandela über seine Tochter nachdenkt, die sich

¹⁴⁷ vgl. Interview Robert Lorenz, Manning The Wheel, 2009

¹⁴⁸ vgl. reuters.com, Artikel „Eastwood recognize...“, 2008

¹⁴⁹ vgl. imdb.com, *Gran Torino*, Box-Office, 2012

¹⁵⁰ vgl. Wikipedia.org, *Gran Torino*, 2012

¹⁵¹ vgl. The Post and Courier, Artikel „Eastwoods 'Gran Torino'“, 2009

wie seine Frau von ihm abgewandt hat. Es spielt also wieder eine zerrüttete Familie eine Rolle. In diesem Moment wird angedeutet, dass Mandela eine private Seite hat, die sich nicht so erfolgreich gestaltet wie seine politische. Das spiegelt sich auch im Kamerakzept wider. Lediglich in den Szenen, die einen Vater-Tochter-Konflikt andeuten, ist die Kamera näher an Mandela. Ansonsten ist sie stets distanziert, um ihn als Politiker und Führer der Massen zu porträtieren, was ihn mit Bronco Billy gleich stellt, der ebenfalls versuchte, aus einer zusammen gewürfelten Gruppe eine Gemeinschaft zu formen.¹⁵²

Das Kamerakzept entspricht allgemein dem früherer Eastwood-Filme. Eastwood ist zwar abgerückt von dem standardisierten Anfangsbild, was früher immer eine Totale des Schauplatzes oder ein Helikopterflug dorthin war, aber andere Elemente wie das Vorweglaufen vor der Kamera oder der Überwachungskameraschuss sind nach wie vor vorhanden. Erstmals nutzte Eastwood Archivaufnahmen der Ereignisse. Sie sind eine Mischung aus echten Bildern von 1992 und nachgedrehten Bildern mit Morgan Freeman als Mandela. Nach dem Kriegsdiptychon griff Eastwood erneut auf digitale visuelle Effekte zurück, die ein Problem des Films verstärken: die Gestelltheit der Sportszenen. Sie werden zwar intensiv und sportsgetreu wiedergegeben, aber vielerlei Faktoren lassen sie zu choreografiert aussehen. Zum einen ist da die unübersichtliche Konstellation des Spielplans. Das Team hat fünf Spiele zu absolvieren, ehe es im Finale stehen kann. Es werden jedoch nur Bilder aus zwei Partien gezeigt, in denen die Gegner nicht benannt werden. Es fällt schwer, zu erfassen, wo das Team gerade steht. Plötzlich stehen sie im Finale, was auch nicht deutlich ausgesprochen wird, und der Zuschauer fragt sich, wie sie das geschafft haben. Im letzten Drittel nimmt das Finale dafür eine viel zu große Rolle ein. Zum anderen werden die 62.000 Fans im Stadion digital eingefügt. Die Effekte sind zwar hervorragend, allerdings stellen sie nur eine jubelnde Masse dar ohne Variationen. Zudem sind die „Ah“- und „Oh“-Rufe sehr dominant und zu perfekt eingespielt, als dass sie tatsächlich von 62.000 Menschen stammen könnten. Die ganze Rugbythematik passt nicht zu Mandelas Werdegang, auch wenn sie mit ihm verwoben ist. Zu keiner Zeit verbinden sich beide Thematiken logisch und realistisch miteinander. Vielmehr zieht sich die eine zähflüssig durch die andere.¹⁵³

Ebenfalls problematisch sind zwei Suspense-Elemente, die ungewöhnlich amateurhaft eingesetzt wurden. Das erste wird gleich zu Beginn gezeigt, indem zwischen Mandelas morgendlichen Spaziergang und einem rasenden Van wechselseitig geschnitten wird. Der Zuschauer soll das Gefühl bekommen, dass im Van ein Attentäter sitzt, doch letztlich ist es nur der Zeitungslieferant. Das zweite zeigt sich gegen Ende des Films. Hier besichtigt ein Mann das Stadion, in dem das Finale stattfindet, von innen und außen. Wenige Minuten später sitzt er im Cockpit einer Passagiermaschine und fliegt in Richtung Stadion. Mit Hinblick auf die Ereignisse vom 11. September 2001 soll der

¹⁵² vgl. Benoliel 2010, S.92

¹⁵³ vgl. Lexikon des Internationalen Films, *Invictus*, 2012

Zuschauer denken, dass der Pilot möglicherweise einen Selbstmordanschlag verüben will. Dabei fliegt er nur tief über das Stadion rüber, weil auf die Unterseite des Flugzeugs Anfeuerungsrufe gezeichnet wurden. Beide Elemente kommen zu Zeitpunkten im Film, die keinen Spielraum für Attentate geben. Ob Mandela in der vierten Minute des Films getötet würde oder vor dem Finale zusammen mit 62.000 Fans einem Attentat zum Opfer fälle – beides macht dramaturgisch wenig Sinn.

Ein wiederkehrendes Thema in Eastwoods Spätwerk ist die Macht der Propaganda, ob in negativer Form in *Flags Of Our Fathers* und *Der Fremde Sohn* oder hier als Mittel der Versöhnung eines Landes. Ähnlich wie die beiden früheren Filme hat auch *Invictus* keinen richtigen Konflikt, keinen Höhepunkt und kein offenes Ende. Es gibt keine Bösewichte, die den Protagonisten herausfordern.¹⁵⁴ Dadurch wirkt er insbesondere wie *Flags Of Our Fathers* als eine Dokumentation historischer Ereignisse. Trotz Vorhersehbarkeit¹⁵⁵ ist der Film aber gelungen emotional und heroisch¹⁵⁶, was eine Aufbruchstimmung mit sich bringt. Kurz nach der Bush-Periode erschienen richtet Eastwood mit *Invictus* erneut ein politisches Signal an die USA. Wie Südafrika brauchte das Land 2009 nach sinnfreien Militäreinsätzen im Irak und Menschenrechtsverletzungen aus Guantanamo Bay einen Neuanfang.¹⁵⁷ „Wenn man sich aktuelle und vergangene politische Ereignisse anschaut, hätten wir jemanden wie ihn gebrauchen können“, sagt Eastwood über Mandela und damit über die Bush-Regierung.¹⁵⁸

Sobald man nach den Kriegsdiphtychon, *Der Fremde Sohn* und *Invictus* dachte, Eastwood ist in einer Phase, in der er Filme erzählt, die auf wahren Begebenheiten basieren, überrascht er mit einem übernatürlichen Fantasy-Drama. *Hereafter* erzählt die Geschichte von drei Personen, die jeweils mit dem Tod zu tun haben. George lebt in San Francisco und hat die Fähigkeit, mit Toten zu kommunizieren, was er bis vor Kurzem beruflich getan hat. Marie, eine Französin, überlebt nur knapp den Tsunami im Indischen Ozean von 2004 und Marcus lebt in London und hat seinen Zwillingsbruder bei einem Autounfall verloren. Die Wege der drei führen am Ende getrieben der „Ananke“ zusammen.

Der Look ist so düster wie der Film selbst. Aus den Bildern wurden vorwiegend die Rottöne entzogen, wodurch sie stets einen Blaustich haben, was jedoch nichts Neues bei Eastwood ist. Auffällig und ungewohnt ist hingegen die konsequente Verachtung der Sonne. Nicht nur dass in den Innensequenzen harte Schatten und düstere Ecken überwiegen, selbst im Nachrichtenstudio, in dem Marie arbeitet, ist es so dunkel, dass es nur knapp erkennbar ist. Der Höhepunkt dieser Besessenheit des Dunklen wird in den Außensequenzen erreicht, in denen die Blende gerade genug geöffnet wird, dass der Himmel ein gesundes Blau trägt. Die Blendenstufen wurden klar nach oben

¹⁵⁴ vgl. Schickel 2010, S.279

¹⁵⁵ vgl. Todd McCarthy, Variety.com, 2009

¹⁵⁶ vgl. cinema.de, *Invictus*, 2012

¹⁵⁷ vgl. Benoliel, 2010, S.92

¹⁵⁸ vgl. Schickel 2010, S.280

korrigiert, wodurch teilweise die Gesichter untergehen. In der Vergangenheit hat eine dunkle Ausleuchtung immer wieder Sinn gemacht und den Eastwood-Stil geprägt, doch dieses Mal haben es Stern und Eastwood übertrieben. Auch wenn der Film den Tod und Nahtoderfahrungen behandelt, sind die dunklen Bilder weder filmisch noch inhaltlich begründet.



Abb. 34: Spielbergsche Blicke ins Jenseits

Ungewohnt sind auch die Zeitlupen und die zentrale Rolle der visuellen Effekte. Während Marie beim Tsunami beinahe umkommt, sieht sie unter Wasser Silhouetten von Menschen, die – wie sich später herausstellt – bereits tot

sind. Dieser Blick in Jenseits hat Spielbergsche Züge und wirft die Frage auf, ob das wirklich ein Eastwood-Film ist. In der Tat war Spielberg ausführender Produzent des Films und stand Eastwood für die übernatürlichen Szenen sicherlich zu Seite.

Auch *Hereafter* hat ein Manko, das mittlerweile für Eastwood-Filme bekannt ist: Er hat keinen Höhepunkt und ist dramaturgisch einschläfernd. Die spannendsten und innigsten Szenen finden sich in der Exposition, in der Marie beinahe ertrinkt und Marcus' Bruder von einem Auto angefahren wird. Da es sich hier nicht um historische Ereignisse oder um eine Biografie handelt, ist das Ausbleiben eines dramaturgischen Aufbaus umso fataler. Auch die Charaktere nehmen keine große Entwicklung außer mit ihren Schicksalen fertig zu werden bzw. sie zu akzeptieren. Das hätte bereits beim Lesen des Drehbuchs auffallen müssen. Umso erstaunlicher ist es, dass ein Budget von 50 Millionen US-Dollar bereit gestellt wurde. Mit einem weltweiten Einspielergebnis von 103 Millionen US-Dollar kann zwar jeglicher Zweifel abgewiesen werden¹⁵⁹, aber zu Eastwoods Vermächtnis wird *Hereafter* nicht zählen. Eine Erklärung dafür wird sein, dass der Film größtenteils außerhalb der USA spielt. Sein europäischer Look und die vielen Sequenzen, in denen französisch gesprochen wird, entsprechen keinsten Weise dem Anspruch des US-amerikanischen Publikums, das Eastwoods Hauptadressat bleibt, was sein nächster Film bestätigt.

J. Edgar Hoover war die zweitmächtigste Person der USA im 20. Jahrhundert. Als Direktor des FBI jagte er Verbrecher, hatte Druckmittel gegen sämtliche Politiker und beugte sich keinem Präsidenten. Er war zudem eine der bekanntesten Personen des Landes. Alle Kinder kannten ihn und so ist auch Eastwood in einer Zeit aufgewachsen, in der Hoover Verbrecher wie Dillinger, Hauptmann oder Machine Gun Kelly verhaften konnte. Im Alter von 81 drehte Eastwood nun eine Biografie über die schillernde und zwielichtige Person. Der Film behandelt in Rückblenden verschiedene Perioden seines

¹⁵⁹ vgl. imdb.com, *Hereafter*, Box-Office, 2012

Lebens wie seine Kindheit, die Anfänge im US-Justizministerium, seinen raschen Aufstieg als FBI-Boss, seine Beziehung zu Clyde Tolson sowie schließlich seinen Tod. Dabei lässt sich der Film ansehen wie eine Mischung aus der dunklen Ausleuchtung



Abb. 35: Halb gelesenes Gesicht verleiht etwas Geheimnisvolles

von *Million Dollar Baby* und dem nostalgischen Farbkonzept aus *Der Fremde Sohn*. Erneut wurden in den Sequenzen, die in Hoovers Zuhause spielen, nur Practicals genutzt. Da diese, der damaligen Zeit angepasst, jedoch nicht so leistungsstark waren, bleiben die Räume sehr dunkel. Auch Hoovers Büro ist düster, weil es das Revier einer zwiespältigen Person voller

Geheimnisse darstellt. Dadurch bekommt Hoover bereits zu Beginn des Films ein halb gelesenes Gesicht. Er wird also von Anfang an klar gemacht, dass er ein Mensch mit verschiedenen Persönlichkeiten ist. Im Laufe des Films werden diese dann erleuchtet, wodurch Hoover eigentlich noch viel mehr halb gelesene Gesichter bekommen müsste. Seine charakteristischen Seiten erstrecken sich vom Muttersöhnchen über einen homosexuellen Mann zum harten Richter. Der alternde Hoover erzählt seine eigene Biografie verschiedenen Schreibern und sagt über sich selbst und scheinbar über die Ausleuchtung: „Es ist wichtig, unserem Protagonisten etwas Geheimnisvolles zu verleihen.“ Da die Ausleuchtung teilweise aus dem Horrorgenre entliehen ist, bekommt seine Person eine weitere skrupellose und furchterregende Ebene.

Eine besondere Bedeutung erhält in diesem Film Eastwoods Überwachungskameraschuss. Zum einen erzählt Hoover im Voice Over von seiner Laufbahn, wodurch diese Einstellung den Charakter der Beobachtung verstärkt und der Film zu einer einzigen Erzählung wird. Zum anderen wird jede neue Sequenz mit ihr eingeleitet. Damit hat sie die Funktion, die Umgebung vorzustellen, da diese im Film häufig wechselt und immer neue hinzu kommen. Der Charakter der Erzählung wird außerdem durch den Schnitt verstärkt. Er arbeitet mit Rückblenden, die in sich geschlossene Geschichten erzählen. Der Zuschauer hat keine Zeit, sich an den jungen Hoover zu gewöhnen, da bereits die nächste Episode erzählt wird oder der alternde Hoover selbst Bilanz zieht.¹⁶⁰ Der Film als Gesamtes ist also vielmehr eine Sammlung von Kurzgeschichten, wodurch erneut der Spannungsbogen fehlt. Weder Höhepunkt oder Drei-Akt-Muster finden sich in *J. Edgar*. Stattdessen scheint der Film eine einzige Exposition zu sein, da er nur die Person Hoover vorstellt. Anders jedoch als bei *Bird* oder *Flags Of Our Fathers* sind die Rückblenden inhaltlich sinnig und stimmig

¹⁶⁰ vgl. Susan Vahabzadeh, sueddeutsche.de, 2012

eingeleitet, da sie mit Hoovers Voice Over-Stimme beleuchtet werden. Diese helfende Erklärung fehlte in den früheren Filmen.

Neben dem Look der Bilder lassen auch hervorragende Kostüme und Ausstattungen den Zuschauer in die jeweilige Ära eintauchen, was erstaunlich ist, weil der Film genauso viel Budget wie *Gran Torino* hatte, der nicht ansatzweise so viel Aufwand und keinerlei visuelle Effekte erforderte.¹⁶¹ Einzig das Make-up des alternden Clyde Tolson ist auffällig und störend, da Schauspieler Arnie Hammer wie ein Plastikmannequin aussieht.

Der Film hat kein offenes Ende, was generell ein Manko bei Eastwood-Filmen war. Dennoch funktioniert er, auch ob des Fehlens eines Spannungsbogens. Schließlich erzählt er auch von der Entwicklung der modernen Spurensicherung sowie der modernen analogen Archivierung und in Ansätzen von der Historie der heutigen inneren Sicherheit der USA.

Eastwood erzählt oft Geschichten von Menschen, die tun dürfen, was sie wollen, so lange darunter kein Anderer leidet.¹⁶² Sonst würde nämlich ein namenloser Fremder auftauchen und für die Gerechtigkeit eintreten. Doch diese gewalt- und geheimnisvollen Vigilanten hat Eastwood bereits mit *Erbarmungslos* aufgegeben.¹⁶³ Für Hoover gibt es daher keinen Richter. Er tut, was er für richtig hält, ohne an Kollateralschaden zu denken.¹⁶⁴ Auch die Frage, ob der Zweck alle Mittel heiligt, hat Eastwood schon oft gestellt. Aber er ist in seinen Filmen auch immer wieder zu dem Schluss gekommen, dass ohne Liebe alles nichts ist.¹⁶⁵

¹⁶¹ vgl. imdb.com, J. Edgar, Box-Office, 2012

¹⁶² vgl. Hanns-Georg Rodek, welt.de, 2012

¹⁶³ vgl. David Denby, newyorker.com, 2011

¹⁶⁴ vgl. Susan Vahabzadeh, sueddeutsche.de, 2012

¹⁶⁵ vgl. Susan Vahabzadeh, sueddeutsche.de, 2012

7. Fazit

Nach 32 Spielfilmen in 40 Jahren als Regisseur ist Clint Eastwood zu einer lebenden Legende Hollywoods geworden. Ursprünglich als Ersatzkarriere gedacht, ist er als Regisseur heute erfolgreicher als als Schauspieler. Unter seiner Regie gewannen bis heute fünf Schauspieler einen Oscar, er selbst als Regisseur zwei, darunter einen für *Million Dollar Baby*, der ihn zum ältesten Gewinner des Regie-Oscars machte. Keiner seiner Filme kostete mehr als veranschlagt, keine Dreharbeiten mussten verlängert oder wiederholt werden. Das macht ihn zu einem umsichtigen, rationalen und ökonomischen Regisseuren, der durch akribische Arbeit genausten weiß, was er will.¹⁶⁶ Diese Moral lernte er von Don Siegel, von dem Eastwood sagt: „I think I learned more about directing from him than from anybody else. He didn't need to cover his ass with a dozen different angles.“¹⁶⁷

Seine Schauspielführung zeichnet sich durch seine ruhige, instinktive Art aus. Morgan Freeman, der mit Eastwood drei Filme drehte, weiß, dass „er sich nie aufdrängt. Er erklärt uns, wie die Einstellung angelegt ist und schlägt vor in diese oder jene Richtung zu gehen. Den Rest überlässt er den Schauspielern.“¹⁶⁸ Auch Jeff Daniels, der Eastwoods Gegenspieler in *Blood Work* war, sieht am Set nur den Schauspieler Eastwood, weil er so dezent und unauffällig Regie führt.¹⁶⁹ Sein „zügiges Tempo und seine nahezu wortlose Regie“ fiel auch dem Schwenker Steve Campanelli am Set von *Der Fremde Sohn* auf.¹⁷⁰ Für Eastwood ist das seine liebste und vernünftigste Art zu arbeiten. „I like what everybody does instinctively. Let's just see what happens, just go ahead.“¹⁷¹ I've lived so long on instincts that it's not about to change now.“¹⁷² Folglich improvisiert er mit den Schauspielern viel am Set und gibt ihnen viel Spielraum, da sie für das Schauspiel selbst verantwortlich sind. Dieses Vertrauen, das Eastwood in sie setzt, drückt sich auch in der Anzahl der Takes pro Einstellung aus. Selten lässt er eine Szene mehr als zweimal spielen, auch um den Schauspielern die Möglichkeit zu geben, ihre Energie gezielter einzusetzen.¹⁷³ So lässt er auch gerne Fehler im Schauspiel wie Versprecher oder falsche Abläufe zu, weil sie das Spiel authentischer machen.¹⁷⁴ Das spiegelt sich auch im Bild wider. Cutter Joel Cox sagt: „It's not important if an actor forgets part of the script, or if he uses one word instead of another. What Eastwood looks for is the truth in the scene. This is why he likes natural light so much. Certain cinematographers want to light everything. But Eastwood really doesn't want to see everything. [...] You don't have to saturate every image with light so

¹⁶⁶ vgl. Dokumentation Clint Eastwood: Der Mann, der niemals aufgibt, 2004

¹⁶⁷ vgl. Benoliel 2010, S.49

¹⁶⁸ vgl. Interview Freeman, Booklet zu Million Dollar Baby DVD, 2004

¹⁶⁹ vgl. Interview Jeff Daniels, Making of: Blood Work, 2002

¹⁷⁰ vgl. Interview Steve Campanelli, Vancouver Province, 2008

¹⁷¹ vgl. Interview Eastwood, Mystic River – Beneath the Surface, 2003

¹⁷² vgl. Interview Eastwood, The Evolution of Clint Eastwood, 2009

¹⁷³ vgl. Wikipedia.de, Mystic River, 2012

¹⁷⁴ vgl. Interview Eastwood, Making Of: Blood Work, 2002

everything is visible.“¹⁷⁵ Mitverantwortlich dafür ist in seinem Spätwerk Tom Stern. Seit *Blood Work* bei Eastwood Kameramann setzt er mit einer asketischen Low-Key-Beleuchtung, einer entsättigten Farbpalette sowie hohen Kontrasten die meist düsteren Geschichten visuell um. Damit gelingt ihm, was Eastwood seit *Bird* immer wieder versuchte: düstere Schwarz-Weiß-Filme in Farbe zu drehen.¹⁷⁶

Am Genre lässt sich ein Eastwood-Film nicht ausmachen. Seine Experimentierfreudigkeit ließ ihn Filme in sämtlichen Genres drehen, die zudem meistens erfolgreich waren. „Eastwood nimmt gern Risiken, geht Wagnisse ein. Das ist die Essenz seiner Regie“, sagt James Fargo, der selbst zwei Filme mit Eastwood als Schauspieler inszenierte.¹⁷⁷ Thematisch sind jedoch einige Punkte typisch bei ihm. Häufig spielt eine zerrüttete Familie oder Gesellschaft eine Rolle, die fremde Hilfe benötigt, um gerettet zu werden. Erstmals taucht diese Thematik bei *Der Texaner* von 1976 auf und zieht sich durch *Bronco Billy*, *Pale Rider*, *Ein wahres Verbrechen* bis zu *Hereafter* von 2010. Meist ist es dann der Eastwood-Charakter, der diesen Menschen Erlösung bringt, was mit seinem heroischen Image seit der Leone-Trilogie korreliert.

Permanente Konstanten finden sich in den Kamerakzepten. Zum einen wird der weitwinklige Schuss von der Zimmerdecke in jedem Eastwood-Film genutzt. Dabei erfüllt er verschiedene Funktionen. In *Firefox* symbolisiert er den Überwachungsdrang des KGBs, in *Der Fremde Sohn* verdeutlicht er die Einsamkeit des Protagonisten. Zum anderen kommt der Faustschlag in die subjektive Kamera regelmäßig vor. Bereits in *Sadistico* war er erstmals zu sehen und wurde bis *Gran Torino* unverändert genutzt. Zudem überwiegt in allen Eastwood-Filmen die Steady-Cam. Starre Bilder und Handkamera-Elemente bilden die Ausnahme und machen Platz für eine schwebende Sicht auf die Geschichte.

Als Drehbuchautor hat sich Eastwood nie versucht. Selbst Veränderungen an Drehbüchern nimmt er nicht vor. Bei *Erbarmungslos* sah er anfänglich Veränderungsbedarf und fing an zu schreiben, doch nach einer Weile merkte er, dass er das Buch ruinierte. „Ich mache es mit meinen Verbesserungen nur kaputt.“¹⁷⁸ Das schreckte ihn fortan ab, Hand an ein Drehbuch zu legen und ändert höchstens am Set Kleinigkeiten, was aber den normalen Entwicklungsprozess darstellt.¹⁷⁹

Eastwood muss sich jedoch auch vorwerfen lassen, Entscheidungen zu locker genommen zu haben. Schwaches Schauspiel in *Absolute Power* oder *Mitternacht im Garten von Gut und Böse* sowie ein fragliches Casting für *The Rookie* hätten durch intensivere Recherche und Kommunikation vermieden werden können. Doch zu seinem Glück hat Eastwood genug Filme gedreht, die Klassiker-Potential haben, wenn sie nicht schon längst Klassiker sind. Seine Filme mit politischen Statements und moralischen Nachrichten werden so lange gesehen werden, wie es Krisen, Kriege und soziale Ungerechtigkeiten auf der Welt gibt.

¹⁷⁵ vgl. Benoliel 2010, S.50

¹⁷⁶ vgl. Kirchner 2007, S.107

¹⁷⁷ vgl. Interview James Fargo, The Evolution of Clint Eastwood, 2009

¹⁷⁸ vgl. Bruce Headlam, nytimes.com, 2008

¹⁷⁹ vgl. Interview Eastwood, Zum Kämpfen geboren, 2004

Literaturverzeichnis

Bücher

Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. 12. neubearbeitete Auflage.
Stuttgart 2003

Kubiak, Hans-Jürgen: Die Oscar-Filme. Marburg 2005

Dowling, Claudia Glenn: Die Brücken am Fluss. Erstauflage. Bergisch
Gladbach 1995

Schulz, Bernd: Clint Eastwood. Originalausgabe. Wien 1993

Verlhac, Pierre-Henri: Clint Eastwood – A life in pictures. Erstauflage.
San Francisco 2008

Koebner, Thomas und Liptay, Fabienne (Hg.) / Mauer, Roman/ Vossen,
Ursula/ Krieg, Kerstin/ Bauer, Matthias/ Steinwender, Harald/ Moormann,
Peter/ Kirchner, Andreas: Film-Konzepte 8: Clint Eastwood. München
2007

Benoliel, Bernard: Masters of cinema – Clint Eastwood. Überarbeitete
englische Erstauflage. Paris 2010

Schickel, Richard: Clint Eastwood – Ich bin nur ein Typ, der Filme
macht. Eine Retrospektive. Erstauflage. Hamburg 2010

Dokumentationen

Clint Eastwood: Der Mann, der niemals aufgibt. Bonusmaterial von
Million Dollar Baby. Special Edition. Art House 2005 DVD

Clint Eastwood: Der Mann von Malpaso. Bonusmaterial von *Dirty Harry*.
Two-Disc Special Edition. Warner Home Video 2009 DVD

Dirty Harry: The Original. Bonusmaterial von *Dirty Harry*. Two-Disc
Special Edition. Warner Home Video 2009 DVD

Dirty Harry's Way. Bonusmaterial von *Dirty Harry*. Two-Disc Special
Edition. Warner Home Video 2009 DVD

Die Eastwood-Erfahrung. Bonusmaterial von *Hereafter*. Warner Home
Video 2010 DVD

Eastwood in Action. Bonusmaterial von *Der Texaner*. Warner Home
Video 2001 DVD

- The Evolution of Clint Eastwood. Bonusmaterial von *Dirty Harry kehrt zurück*. Deluxe Edition. Warner Home Video 2009 DVD
- Für ein paar Wochen in Spanien. Bonusmaterial von *Für eine Handvoll Dollar*. Paramount 2005 DVD
- Für ein paar Wochen mehr. Bonusmaterial von *Für eine paar Dollar mehr*. Paramount 2005 DVD
- Hell Hath No Fury. Bonusmaterial von *Der Texaner*. Warner Home Video 2001 DVD
- James Lipton Takes On Three. Bonusmaterial von *Million Dollar Baby*. Special Edition. Art House 2005 DVD
- Leones Western. Bonusmaterial von *Zwei glorreichen Halunken*. Gold Edition. Metro Goldwyn Meyer 2004 DVD
- The Making Of An Epic. Bonusmaterial von *Flags Of Our Fathers*. Collector's Edition. Warner Home Video 2007 DVD
- Making Of: Blood Work. Bonusmaterial von *Blood Work*. Warner Home Video 2002 DVD
- Making Of: The Bridges of Madison County. Bonusmaterial von *Die Brücken am Fluss*. Warner Home Video 2008 DVD
- Making Of: Sadistico. Bonusmaterial von *Sadistico*. Universal 2003 DVD
- Manning The Wheel. Bonusmaterial von *Gran Torino*. Warner Home Video 2009 DVD
- Mystic River – Beneath the Surface. Bonusmaterial von *Mystic River*. Two Disc Edition. Warner Home Video 2004 DVD
- Zum Kämpfen Geboren. Bonusmaterial von *Million Dollar Baby*. Special Edition. Art House 2005 DVD

Internetquellen

Wikipedia.org

Bronco Billy. Stand: 17.05.2012

http://en.wikipedia.org/wiki/Bronco_Billy, 07.06.2012

Changeling. Stand: 23.06.2012

http://en.wikipedia.org/wiki/Changeling_%28film%29, 06.07.2012

- Clint Eastwood – Politics. Stand: 01.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Clint_Eastwood#Politics, 15.06.2012
- Flags Of Our Fathers. Stand: 08.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Flags_of_Our_Fathers_%28film%29,
03.07.2012
- Ein Fremder ohne Namen. Stand: 09.12.2011
http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Fremder_ohne_Namen,
03.06.2012
- The Gauntlet. Stand: 25.05.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gauntlet_%28film%29,
06.06.2012
- Gran Torino. Stand: 21.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Gran_Torino, 08.07.2012
- High Plains Drifter. Stand: 13.05.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/High_Plains_Drifter, 03.06.2012
- Der Koloss von Rhodos (Film). Stand: 27.02.2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Kolo%C3%9F_von_Rhodos,
01.06.2012
- Letters From Iwo Jima. Stand: 08.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Letters_from_Iwo_Jima, 03.07.2012
- Mystic River. Stand: 12.06.2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Mystic_River_%28Film%29,
29.06.2012
- Reverse Bluescreen. Stand: 20.03.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_bluescreen, 09.06.2012
- Richard Nixon. Stand: 27.04.2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Nixon, 04.06.2012
- Ronald Reagan. Stand: 02.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_Reagan, 14.06.2012
- The Rookie. Stand: 17.05.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rookie_%281990_film%29,
17.06.2012
- Space Cowboys. Stand: 03.06.2012
http://en.wikipedia.org/wiki/Space_Cowboys, 27.06.2012

Vietnamkrieg – US-Intervention. Stand: 05.05.2012

<http://de.wikipedia.org/wiki/Vietnamkrieg#US-Intervention>,
04.06.2012

IMDb.com

Absolute Power.

<http://www.imdb.com/title/tt0118548/business>, 25.06.2012

Bird.

<http://www.imdb.com/title/tt0094747/business>, 15.06.2012

<http://www.imdb.com/title/tt0094747/trivia>, 15.06.2012

Blood Work.

<http://www.imdb.com/title/tt0309377/business>, 26.06.2012

The Bridges of Madison County.

<http://www.imdb.com/title/tt0112579/business>, 23.06.2012

Firefox.

<http://www.imdb.com/title/tt0083943/business>, 09.06.2012

Flags Of Our Fathers.

<http://www.imdb.com/title/tt0418689/trivia>, 03.07.2012

Gran Torino.

<http://www.imdb.com/title/tt1205489/business>, 08.07.2012

Heartbreak Ridge.

<http://www.imdb.com/title/tt0091187/business>, 15.06.2012

Hereafter.

<http://www.imdb.com/title/tt1212419/business>, 11.07.2012

Honkytonk Man.

<http://www.imdb.com/title/tt0084088/trivia>, 11.06.2012

J. Edgar.

<http://www.imdb.com/title/tt1616195/business>, 13.07.2012

Midnight In The Garden Of Good And Evil.

<http://www.imdb.com/title/tt0119668/business>, 25.06.2012

The Outlaw Josey Wales.

<http://www.imdb.com/title/tt0075029/trivia>, 04.06.2012

Pale Rider.

<http://www.imdb.com/title/tt0089767/business>, 14.06.2012

A Perfect World.

<http://www.imdb.com/title/tt0107808/trivia>, 21.06.2012

Sudden Impact.

<http://www.imdb.com/title/tt0086383/business>, 12.06.2012

True Crime.

<http://www.imdb.com/title/tt0139668/business>, 26.06.2012

White Hunter Black Heart.

<http://www.imdb.com/title/tt0100928/business>, 17.06.2012

Sonstige

Anderson, Jeffrey M.: African King

<http://www.combustiblecelluloid.com/classic/whitehunt.shtml>,
17.06.2012

Baenen, Jeff: Teen makes acting debut after auditioning 'on a lark'. 2009

<http://news.google.com/newspapers?id=BTxJAAAAIBAJ&pg=2517,1335505>, 08.07.2012

Boxofficemojo.com: The Rookie

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rookie90.htm>,
17.06.2012

Canada.com: He makes Clint's day. (Aus Vancouver Province) 2008

<http://www.canada.com/theprovince/news/etoday/story.html?id=b33a4893-c3b4-4fab-a363-0e8d7f67faff&k=92924>,
15.07.2012

Canby, Vincent: Heartbreak Ridge. 1986

http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=9A0DE4DB13AF936A35751C1A960948260&partner=Rotten%20Tomatoes,
15.06.2012

cinema.de: Invictus

<http://www.cinema.de/film/invictus-unbezwungen,4027810.html>,
10.07.2012

Denby, David: The Man in Charge. 2011

www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2011/11/14/111114crici_cinema_denby#ixzz20PwolzpA, 13.07.2012

Eastwood – World Wide Web Page

<http://www.clinteastwood.net/welcome/alt/>, 14.06.2012

- Ebert, Roger: The Gauntlet. 1977
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19770101/REVIEWS/701010304/1023>, 06.06.2012
- Ebert Roger: Honkytonk Man. 1982
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19821217/REVIEWS/212170301/1023>, 11.06.2012
- Ebert, Roger: Bird. 1988
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19881014/REVIEWS/810140302/1023>, 15.06.2012
- Ebert, Roger: White Hunter, Black Heart. 1990
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900914/REVIEWS/9140303/1023>, 17.06.2012
- Fox, Margalit: Bruce Surtees, Oscar-Nominated Cinematographer, Dies at 74. 2012
http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/bruce-surtees-oscar-nominated-cinematographer-dies-at-74.html?_r=1, 14.06.2012
- Headlam, Bruce: The films are for him. Got that?. 2008
http://www.nytimes.com/2008/12/14/movies/14head.html?_r=2&pagewanted=all, 13.07.2012
- kabeleins.de: Invictus – Unbezwungen
<http://www.kabeleins.de/filmlexikon/yy/filmlexikon/yy/filmmr/534941>, 10.07.2012
- Longwell, Todd: Eastwood recognizes Hmong immigrants with new film. 2008
<http://www.reuters.com/article/2008/12/09/us-gran-idUSTRE4B81ZC20081209>, 08.07.2012
- McCarthy, Todd: Invictus. 2009
<http://www.variety.com/review/VE1117941681?refcatid=31>, 10.07.2012
- Rodek, Hanns-Georg: Als der FBI-Boss das Kleid seiner toten Mutter anzieht. 2012
[://www.welt.de/kultur/kino/article13819758/Als-der-FBI-Boss-das-Kleid-seiner-toten-Mutter-anzieht.html](http://www.welt.de/kultur/kino/article13819758/Als-der-FBI-Boss-das-Kleid-seiner-toten-Mutter-anzieht.html), 13.07.2012
- suedkurier.de: Irgendwo zwischen Leben und Tod. 2011
<http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/aktuelles/kultur/Irgendwo-zwischen-Leben-und-Tod;art410935,4695604>, 11.07.2012
- Thompson, Anne: Bridge on the River Cry. 1995
<http://www.ew.com/ew/article/0,,297675,00.html>, 23.06.2012

Vahabzadeh, Susan: Von einem, der sich selbst unterdrückte. 2012
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/j-edgar-im-kino-von-einem-der-sich-immer-selbst-unterdrueckte-1.1261342>, 13.07.2012

Zweitausendeins.de: The Rookie
<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=16621&sucheNach=titel>, 17.06.2012

Zweitausendeins.de: Mitternacht im Garten von Gut und Böse
<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=508124&sucheNach=titel>, 25.06.2012

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Lübeck, 23.07.2012

Nicky Chee-Hoi Wong